

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Teruel Benavente

Bajo la dirección del doctor

Emilio Miró

Madrid, 2002

JOSÉ TERUEL BENAVENTE

LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO

Director: Dr. D. Emilio Miró

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Sección Literatura Hispánica

1990

*A Emilio Miró,
Ma del Carmen Hoyos,
José Luis Fdez de la Torre,
y Emilio Sanz de Soto,
porque con ellos fue posible
este trabajo.*

*(Ordenar bibliotecas es ejercer,
de un modo silencioso y modesto,
el arte de la crítica.)*

(Jorge Luis Borges)

*

Pájaro solitario, difícilmente podrá el poeta producirse en tropel (...) difícil no ver en la fabricación artificial de nuevas promociones que «se enseñorea agora de nuestros tiempos» la creación de falsos suelos laborables de menguado espesor, donde cualquier siembra dará fruto raquítico. Las promociones, cuyo acceso a la vida pública suelen sancionar antólogos diplomados, siguen el mismo ritmo de fabricación de cualquier otro artículo de consumo cuya supuesta novedad se encarece una vez arrumbado o abaratado el modelo anterior. La relación que un proceso de esta naturaleza tenga con la literatura como creación es tan dudosa como manifiesta la relación que guarda con la promoción comercial.

(José Angel Valente)

«-¿Cómo ve usted su obra en relación a la de los poetas de su generación?»

- Más breve».

(Jaime Gil de Biedma)

La gente piensa que las generaciones se tienen que parecer en algo. Precisamente yo pienso lo contrario (...) La prueba es que leyéndonos a nosotros no nos parecemos ninguno.

(Claudio Rodríguez)

INDICE

	págs.
A modo de introducción	1
1. ITINERARIO CRÍTICO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UN OBJETO TEÓRICO: LA LLAMADA «GENERACIÓN DEL 50».....	4
Notas	61
2. DEBATES ESTÉTICOS:	
2.1. El Compromiso literario (Retórica de «lo social» y posiciones críticas).....	95
Notas.....	117
2.2. Sobre una polémica y su trastienda: Conocimiento/comunicación.....	131
Notas	147
3. TRES VÍAS A LA POESÍA COMO FORMA DE (RE) (AUTO) CONOCI- MIENTO:	
3.1. Retórica de la <i>desposesión</i> en la poesía de José Ángel Valente.....	156
Notas	188
3.2. Del continuo apelar a la <i>transparencia</i> : La poe- sía <i>solar</i> de Claudio Rodríguez.....	195
Notas.....	216
3.3. Jaime Gil de Biedma o la especial facultad de <i>entenderse a sí mismo</i>	223
Notas.....	245
Conclusiones.....	258
Apéndice:	
Prehistoria, cantables y divertimentos (Hacia las poesías completas de Jaime Gil de Biedma).....	276
BIBLIOGRAFÍA.....	304
1. FUENTES PRIMARIAS.....	308
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	337
3. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE J. A. VALENTE.....	365
4. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE C. RODRÍGUEZ.....	379
5. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE J. GIL DE BIEDMA.....	388

A MODO DE INTRODUCCION

En la frecuente cita con textos como Las personas del verbo, Punto cero, Desde mis poemas, Palabra sobre palabra, Expresión y reunión, La trama inextricable, El libro de las alucinaciones, Descrédito del héroe y Ensayo de una despedida, reside el primer origen de este trabajo: es decir, en el enfrentamiento entre la producción poética alrededor de los años 50/60 y una bibliografía, que en la mayoría de los casos se estrellaba con dichos textos a través de las categorías generacionales, o lo que es lo mismo, a través de la tendencia a la parcialización y la inercia. De forma que lo pretende ser un útil para entendernos (única acepción en la que podemos entender dicha categoría), se convierte en útil para confundirnos, ya que parcializaciones y simplificaciones no sólo afectaban a la caracterización de «lo nuevo», sino que fundamentalmente impregnaban de prejuicios a la consideración de «lo anterior» bajo el fantasma de su anquilosamiento (amén del espejismo de lo nuevo y lo anterior); en definitiva, se estrellaban contra los textos, y no eran capaz de abordar esa recuperación de una tradición interrumpida, ya visible en nuestro panorama poético de los años 50 y 60, por encima de edades y reclutamientos cronológicos.

Decidí poner en orden bibliotecas y reconstruir diacrónicamente una historia crítica al rededor de los poetas que dieron primera señal de sí en los años 50. Tomando como punto de partida los primeros pronunciamientos de dichos jóvenes frente al estado de opinión que pudieran marcar fenómenos editoriales, tales como la Antología consultada (1952) y Veinte poetas españoles (1955), o la cabeza visible de V. Aleixandre. Esta reconstrucción me ha permitido: 1) no uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes, 2) contextualizar el debate estético, 3) articular las distintas posiciones de la crítica literaria española, especialmente en la década de los 50 y 60, y 4) recordar que desde 1950 la historia de la llamada literatura española contemporánea es también una serie de líneas trazadas por intereses editoriales y protagonismos literarios (obsérvese las oficinas Madrid/Barcelona).

En dicha reconstrucción mi trabajo fue coincidiendo, con la eclosión de estudios sobre el tema a partir de 1986 (destaco los trabajos de la «Escuela de Barcelona», por parte de C. Riera y L. Bonet, así como el material de Congresos y Encuentros por los propios protagonistas y por diversos especialistas), que si por un lado tuvo el lógico inconveniente de la anticipación y de no poder dar por finalizado el primer capítulo hasta agosto del 90 (vid. los números correspondientes de Insula, Revista de Occidente, El Urogallo) por otro me confirmaban en la validez de dicha reconstrucción, en la que he tenido como fieles acompañantes El pie de la letra y Las palabras de la tribu, textos disolventes de tanta atonía, propiciadores de otra lectura por encima de la tendencia al descripcionismo.

A la altura de las prácticas poéticas, sin plantearme una nómina del 50, decidí recorrer a través del conocimiento que la poesía privilegia un camino muy especial, que me llevó por tres poéticas: desde Jaime Gil de Biedma, a José

Angel Valente, pasando por Claudio Rodríguez, o lo que es mismo a un itinerario entre el silencio por autoconocimiento a la fecundidad del silencio. Teniendo como lecturas *interesadas* a Octavio Paz (~~El arco y la lira~~ y ~~Los hitos del limo~~), Juan Carlos Rodríguez (~~La norma literaria~~), Michel Foucault (~~Las palabras y las cosas~~) y Lelia Madrid (~~El estilo del deseo~~).

Detengámonos seriamente en este poema y abordemos sus umbrales:

Ahora cuando escribo sin certeza
mi bionotabibliográfica
a petición de alguien que desea incluirme
de favor y por nada
en consabida antología
de la sempiternamente joven senescente
poesía española de posguerra.

(J.A. Valente, ~~Interior con figuras~~)

1. ITINERARIO CRÍTICO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UN
OBJETO TEÓRICO:
LA LLAMADA «GENERACION DEL 50»

Entre 1948 y 1955 podemos situar en el panorama literario español sucesivos síntomas de recuperación de un pasado interrumpido, o más exactamente, de nuestra tradición poética contemporánea. Insula y su puente con el exilio - recordemos los números homenaje a Jorge Guillén(1), Pedro Salinas(2), la literatura catalana(3), y la colaboración de poetas como J.R.Jiménez, L.Cernuda, E.Prados-; publicaciones universitarias como Laye (1950-54), Alcalá (1952-56), Revista Española (1953) e Índice (1951); y primeros títulos de jóvenes poetas como Nuestra elegía (1949) de Alfonso Costafreda, Las adivinaciones(1952) de Caballero Bonald, Don de la ebriedad (1953) de Claudio Rodríguez y A modo de esperanza (1955) de José Angel Valente: fueron claros ejemplos de dichos síntomas.

La revista Insula será continua fuente de referencia en el desarrollo de nuestro trabajo. De Valente y Rodríguez hablaremos en próximos apartados. Comencemos con estas publicaciones universitarias, especialmente con la revista Laye(4), o primera plataforma de lanzamiento de lo que Carlos Barral ya en 1953 consideraba "una nueva generación literaria" frente a "la generación dominante"(5) y que después denominará «Escuela de Barcelona»(6). En el artículo «Poesía no es comunicación», Barral además de polemizar contra una lectura parcializada y no exenta de fobias personales de la Teoría de la expresión poética (1952) de Carlos Bousoño -polémica iconoclasta(7)-, denuncia el estado regresivo al que había llegado la poesía española tras la guerra civil, caracterizado por:

La ambición social -preocupación por el destinatario poético-. con el consiguiente confinamiento de la poesía obscura, el abandono de toda preocupación estructural(...), la poesía anecdótica y el

coloquialismo, son, a mi parecer, los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social, o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que cortan la vocación creativa(8)

Contra dicho estado debería reaccionar "la generación más joven", siguiendo el modelo de las poéticas singulares del 27, "hoy...miembros diseminados". Observamos en dicho artículo una clara propuesta de ruptura con la baja postguerra, y subrayamos expresiones como "humillada la expresión poética", o "el abandono de toda preocupación estructural", en cuanto que apuntan a las nuevas posiciones estéticas de la poesía española del medio siglo, o mejor, al deseo de estos jóvenes poetas de vincularse en estos primeros momentos con las experiencias formales del veintitantos -especialmente la *poesía pura*-, única tradición válida para reaccionar contra dicho estado regresivo caracterizado por la monotonía formal, en la que incluyen tanto el modelo «neorromántico» como el «social» del segundo lustro de los 40. Y digo estos jóvenes poetas porque a la misma dirección apuntan dos artículos de Jaime Gil de Biedma publicados en 1952, «Pedro Salinas en su poesía»(9) y «Jorge Guillén-*Cántica*...»(10). En el primero de ellos, establece Jaime Gil dos hitos progresivos en la historia de nuestra poesía moderna: Juan Ramón Jiménez y su *Segunda antología poética* (1922), por la superación del fárrago modernista y su depuración verbal, y fundamentalmente los poetas del 27 en cuanto superadores de la identificación entre sujeto y objeto, entre poeta y mundo: "lo exterior ya no pueden buscarlo a través de su propia intimidad, urge salir afuera si quieren encontrarse con ello"(11). Los términos

"perfección", "límites" e "inquietud constante" ante los supuestos formales del tipo de poesía que quisieron hacer, le sirven a Jaime Gil como notas unitarias y ejemplares de dichos poetas. Observamos como este artículo traduce sus propias búsquedas, que tanto en él como en Carlos Barral definiríamos en estos primeros momentos como *antirrománticas* e *intelectualistas*, de "orientación hacia el objeto" (12) y no lejanas a la poesía pura. Sirvan de ejemplos el soneto de Carlos Barral «Noche» (13) y «Pájaros para Yvonne» (14), o las cuartetas del propio Jaime Gil, «Colegio mayor» (15), que a pesar de su amplitud, por su valor de síntoma, de revelación de una prehistoria, a continuación reproducimos:

COLEGIO MAYOR
Homenaje a Jorge Guillén

El campo azul se aligera
despacito de su bruma,
se esparce un olor a hoguera:
horizonte con espuma.

Es Marzo aún. La ciudad,
clara de piedra y de frío,
afina en la sequedad
de la mañana su brío.

En el aire soleado
va el sonido levemente;
súbito, allá en el Mercado
se encrespa un rumor urgente.

Tejados. Es más precisa
la Catedral sin detalle.
Trajín. Ligereza. Misa
rezada. Gente en la calle.

Sobre el blanco zahareño
de cal mi sombra mejor
hace al frío más cenceño,
desnuda, con un temblor.

Noche a noche guarecido
en mi estancia, muro a muro,
heme aquí, recién venido
a un día de mi futuro.

Y todo me restituye
su historia pausada y rica:

aquel que fui no concluye,
en el que soy fructifica.

Agua clara, casi en caño.
Ropa limpia y mi costumbre.
Este cuerpo que acompaño.
Esta feliz servidumbre.

Las nueve. Se configura
tengo el día en firmes trazos
vigorosos. ¡Qué segura
mi labor para mis brazos!

¡Esquiveza tan humana
de este vivir seco y fino:
para ganar la mañana
hay que asediarla con tino!

Mi ventana tan subida,
tan alta sobre esta plaza,
asistirá a nuestra vida:
hoy jugamos otra baza.

A lo lejos, más precisa
la Catedral sin detalle.
Frescor, ligereza. Misa
rezada. Voy por la calle.

Este poema «en guillén», fruto de una experiencia lectora muy concreta, la del aprendizaje-imitación adolescente, que Jaime Gil nos ha narrado desde su propio ensayo sobre el poeta(16); es también síntoma de como la segunda edición de *Cántico*, traía un aire de júbilo, de llamada a la *objetividad*, lejos de la emoción de la tristeza, dominante en el modelo neorromántico de los años 40(17), y de la monotonía formal del incipiente «modelo social»(18). En este sentido veamos unas recientes declaraciones de Carlos Barral:

A mí no me gusta nada hablar de generaciones literarias; en Barcelona éramos un grupo de amigos(...) simplemente. ¿Qué teníamos en común?; teníamos en común la falta de maestros, el haber roto con una tradición literaria porque nos la había dado la Historia; salíamos de unas cavernas de la literatura con las propias

lecturas(...) No teníamos ninguna relación con la literatura española, que no existía, y sobre todo estábamos radicalmente, radicalmente, contra esa generación intermedia entre la «generación del 27» y la nuestra, la generación de la guerra(...) Tardamos mucho tiempo en descubrir la «Generación del 27»(...) Yo recuerdo que mi obsesión era conseguir la segunda edición de Cántico de Guillén completa; eso no era nada fácil en aquella época, y nos lo pasábamos unos a otros. Como dice José Agustín, fue Ramón Carnicer quien nos había prestado un ejemplar de la primera edición que yo quise contar en mis memorias, ya que resultó una cosa muy asombrosa. Porque, en efecto, me lo prestó, lo tuve mucho tiempo y Ramón me la reclamó; entonces yo descubrí extrañamente que en mi biblioteca no había un ejemplar, sino dos: el segundo ejemplar había nacido por partenogénesis(19)

La vertiente estrictamente estética de Laye estará representada por los hermanos Ferrater, cuya nota común -así como de la mayor parte de la crítica literaria de nuestra revista- será el «racionalismo», es decir, la búsqueda de un método que estableciera una terminología crítica estable y precisa, más allá del impresionismo o del enfoque psicologista y neorromántico de la crítica didáctica al uso que hacía de la intención del sujeto hablante la explicación más fácil y natural (*expresión/comunicación*). En este sentido leemos el artículo de Gabriel Ferrater «Sobre la posibilidad de una crítica de arte»(20) y las primeras reseñas de Juan Ferraté(r), anticipos de lo que será su teoría dinamicista del poema, que tendrá como modelos y blanco dos ensayos publicados en 1950: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos de Dámaso Alonso y Papeles sobre Velázquez y Goya de Ortega y Gasset(21). Del primero tomará su concepto de estructura de la obra literaria como "unidad en curso", es decir, unidad que se va realizando en la interacción de todos los significantes y su proyección sobre un "significado total", único, peculiar e

indefinible, que sólo la intuición del lector -como primer conocimiento de la obra poética(22)- podrá actualizar; concepto igualmente relacionable con el de *reviviscencia* orteguiano -la interpretación como un problema de *reviviscencia* del proceso creador-. Pero a diferencia de Poesía española, los términos saussureanos de significado y significante adquieren en J.Ferraté un sentido estructuralista que confirma la alteridad de la obra poética, y la autonomía del acto de lectura(23):

La obra, una vez creada, plasmada en signos, no pertenece al autor más que relativamente; en realidad, ella vive sólo en el lector(...), en quien se perfecciona, y es en su intuición donde llega a ser real. Podríamos decir que con su publicación la obra se hace autónoma. Lo que el autor ha puesto en ella sigue existiendo, pero sólo en tanto que general. Lo particular, lo más íntimo de ella, tal como se produce en la fantasía y conmueve o instruye al lector, contemplador o auditor, a éste pertenece (24).

Dicha noción de la autonomía de la obra artística, o temprano atentado contra la teoría del arte como expresión/representación(25), quedará claramente formulada en «Aspectos de la obra de arte», primera entrega de su futura Teoría del poema(1957), que podemos resumir bajo las siguientes premisas: El arte no es un resultado, sino una *operación*, por tanto la obra será *una propuesta*, una simple *posibilidad* que en último término consiste única y exclusivamente en la actividad espiritual de su recepción; es el lector quien desde su propia experiencia, formaliza los datos, hará de la opacidad transparencia; el goce estético será un proceso de formalización íntima. Juan Ferraté, partiendo de los «límites» de la *Estilística* de Dámaso Alonso -"la única especie crítica científica o universitaria que la primera cultura franquista pudo consentir y asimilar como propia"(27)-que verá su

consolidación en el periodo 1951-55(28)- llega a una concepción del arte como «forma» -auténtica herejía estética en el decenio anterior y en parte para la teoría y práctica poética de los años 50- característica de la vanguardia crítica y antecedente de los formalismos estructuralistas que tendrán su consolidación en España en los simposios organizados por el CSIC en 1964 (*Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*) y 1967 (*Historia y estructura de la obra literaria*) (29).

Frente a esta concepción formalista del hecho artístico. Nos encontramos también con los intentos por parte de José M^a Castellet de crítica sociológica en sus «Notas sobre la situación actual del escritor en España»(30), intentos que se resolverán en una especie de didactismo normativo: "el escritor español no está preparado para escribir. Y lo que es peor, el crítico se encuentra en su mismo caso y no sabe orientar al novelista o dramaturgo, que necesita, ahora más que nunca, que se les diga cuál es el buen camino"(31). Combina Castellet la concepción de la literatura como expresión programática - revelación de algo- con la teoría dinamicista de Ferrater -el lector como coautor-: "Escribir es, pues, por una parte *revelar* la vida del hombre, y por otra, *proponer* esta revelación como materia sobre la que el lector debe trabajar, recrear"(32), más una tímida referencia al compromiso sartreano -"el escritor no puede olvidar que el aceptar y servir su vocación no sólo le impide inhibirse, sino que le obliga a tomar partido ante la realidad para llevar a cabo la misión que, por su misma aceptación, le viene impuesta"(33)-. Estamos pues ante las bases de Notas sobre la literatura española contemporánea (Barcelona, Laye, 1955) y La hora del lector (Barcelona, Seix-Barral, 1957) o proyecto estético colectivo de la novela española de los 50(34). Observamos que esta teoría de la revelación, choca en buena parte con la autonomía de la lectura, propuesta por Ferraté, ni concuerda con la idea

eliotiana del conocimiento poético(35) que formuló Barral y que formulará Gil de Biedma(36); la aclaración no se deja esperar:

Se habrá fijado el lector en que omitimos a los poetas de las consideraciones generales que estamos haciendo sobre la literatura actual. Ello obedece a que modernamente la misión del poeta no es la de «revelar» el mundo, como sucede con el prosista. Además sus problemas externos son distintos de los de éste(37).

El espacio de Laye nos ofrece una buena muestra de las posiciones estéticas de los años 50, que van desde una teoría de la expresión como revelación de "algo" en su vertiente humanista y social(38) a los primeros apuntes de la vanguardia crítica. Con respecto a las realizaciones estéticas, nos ofrece la prehistoria de poetas como Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma, que partiendo de la imitación del 27 -Guillén, Salinas- encuentran sus voces al final de la década con Metropolitano(1957) y Compañeros de viaje(1959), respectivamente.

Un rasgo de nuestra revista no extensible al resto de publicaciones españolas, será el cosmopolitismo, exhibido a veces desde un cierto elitismo -«poetas industriales»-, pero que no dejará de ser una denuncia del provincianismo de la vida cultural española. Destaco las traducciones al catalán de The Waste Land y de Stephen the Hero por parte de Juan Ferraté(39).

Visto este espacio plural de Laye, en ciernes de lo que será al final de la década un lanzamiento generacional. Vayamos a Velintonia, y a otro grupo de amigos, en este caso multigeneracional, encabezados por Aleixandre y con dos importantes oficinas poéticas: la revista Insula y la colección Adonais con su correspondiente premio. Si la «nueva generación», fue fundamentalmente una invención del

grupo *Laya* de Barcelona, frente a lo que ellos consideraban «generación dominante», dígase centralismo poético, o «Papado Aleixandre», ¿cuál era la actitud de Madrid ante dichas autodenominaciones?

A partir de 1955 podemos situar los primeros tanteos críticos por parte de Aleixandre(40), Cano(41) y Bousoño(42) sobre los poetas que se dieron a conocer en el primer lustro de los 50. Estos primeros tanteos van a coincidir en presentar la joven poesía como continuadora y no discrepante de la que se fue configurando en España a partir de la guerra "y que se halla en situación de reinado desde 1947"(43) - opinión no compartida por el grupo de Barcelona-, presentarán una poética conjunta de signo *realista* en la que confluirán todas las generaciones hasta entonces activas, poética definida por una serie de rasgos temáticos y expresivos (conciencia de lo temporal, del hombre en cuanto «situado», predominio de la memoria sobre la fantasía, entrada de la cotidianidad y de lo social, recuperación del tema de España, lenguaje narrativo y coloquial) y por el propio alcance del acto poético (arte para la mayoría y voluntad de comunicación)-. Dicho presupuesto de "poética realista" supone por un lado, dejar campo abierto para concepciones y tonos poéticos muy distintos, y por otro, expresa y confirma la inicial desconfianza de Bousoño ante el rigor técnico del término generación aplicado a los jóvenes poetas, término que "sólo triunfa cuando se maneja el concepto de manera abstracta y falla lamentablemente cuando lo aproximamos a la realidad misma literaria que se produce en cada periodo determinado"(44)-. Bousoño se atreverá a marcar dos diferencias genéricas con respecto a la poesía de la inmediata posguerra: los jóvenes poetas conceden mayor importancia a la "esperanza" y a la elaboración artística del lenguaje; y entre los seleccionados (M. Alcántara, M.V. Atencia, C. Barral, J. Benito de Lucas, E. Cabañero, J. Fernández, J.C. Gallardo, A. Gatell,

J. Gil de Biedma, J.A. Goytisolo, M. Mantero, C. Murciano, J. M^a. Requena, C. Rodríguez, C. Sahagún, R. Soto Vergés y J.A. Valente) diferencia a C. Rodríguez, porque prescinde "de la mera presentación de la realidad, que a CR parece como si se le antojase insuficiente para la creación poética"(45) y al grupo catalán por su empleo de la ironía. Es significativo marcar como coinciden estos documentos -especialmente el de Aleixandre y Bousño- hasta en esquemas léxicos, reveladores de que los textos eran fruto de discusiones y lecturas compartidas -matriz hasta cierto punto equiparables a Jaime Gil y Carlos Barral-.

Dentro de estos primeros acercamientos críticos y fuera de capillas poéticas, hemos de incluir a José Angel Valente, que desde las páginas de Índice nos presentará a la altura de 1955-56 una sorprendente y más acertada selección(46) de la joven poesía bajo el título de «Once poetas», que finalmente reducirá a nueve: Lorenzo Gomis(47), Alfonso Costafreda(48), José Manuel Caballero Bonald(49), Claudio Rodríguez(50), Angel González(51) -hasta entonces inédito-, Jaime Ferrán(52) y José Agustín Goytisolo(53)-. Son artículos escritos a título de crónica de urgencia en cierto modo asumida -"¿no crees que estamos todos un poco «verdes» aún para que nos «estudien» demasiado?"(54)-. Sin embargo ya podemos subrayar ciertas observaciones del joven Valente(55) a propósito de la poesía y crítica de su tiempo en la línea radical y de indagador constante que caracterizará su obra posterior; así a la altura de 1956 constata los derroteros extremos que iba adoptando la poesía española:

El pensamiento barato o confuso, de un lado y la declamación oratoria de otro. O ambas cosas a la vez(56)

Me temo, sin embargo, que, en general, en la llamada «poesía social» haya más confusión -política social y poética- y menos claridad de la que fuera desear. Sin embargo, como fenómeno de conjunto,

tendría que ser cuidadosamente analizada como fruto típico del tiempo(57).

La selección -si realmente se puede hablar de selección de los escritores de las hornadas jóvenes no la está haciendo actualmente la crítica, como sería de rigor, sino los premios. Y el contenido crítico implícito en la concesión de un premio es, generalmente escaso. Los premios sustituyen a la crítica y no la presuponen(58).

Subrayamos igualmente una breve polémica con Castellet a propósito de la insólita consideración de "clasicista" de la obra de Caballero Bonald en Notas sobre literatura española contemporánea -"el librito de J.M. Castellet", según Valente(59)-. Esta estéril polémica, leve antecedente de la tinta que correrá al final de la década, nos confirma la dinámica crítica que caracterizará buena parte del panorama poético español de posguerra que como entrevió Luis Cernuda -cuyo magisterio menciona Valente, ya en 1955 a propósito de Costafreda- no es sino síntoma de la propia pobreza del ambiente literario(60). Controversias que no queremos reducir a «contenidistas» y «formalistas» -por la posible confusión de este término con «esteticistas»-, y preferimos hablar de «Retórica social» y (distintas) posiciones críticas, evitando así la polarización entre troyanos y troyanos.

Si en 1952 el crítico musical de Laye, Josep Casanovas i Puig, utiliza por primera vez y por pura inercia el marbete «generación del 50», refiriéndose a los jóvenes músicos catalanes (significativa referencia a la ingenuidad del marbete, y significativa alusión a los imprevisibles puntos de llegada):

Así trabaja la que llamamos ingenuamente la «generación del 50», por el capricho de la redondez del número y por los

cincuenta años que se ofrecen para su labor(61)

En 1959 vemos por primera vez escrito, dicho marbete, aplicado directamente a los poetas. Se trata del número homenaje que la revista Insula dedica a Vicente Aleixandre en su sesenta aniversario, donde colaboran "cuatro poetas españoles representando a dos generaciones de posguerra: la del 40 y la del 50"(62), esos poetas serán Ramón de Garcíasol, C. Rodríguez, A. González y C. Barral. Hemos de subrayar, como dicho marbete se usa aquí mecánica y gratuitamente, como simple distinción cronológica, pero que se irá imponiendo a lo largo de los años 60, especialmente tras el lanzamiento de Veinte años de poesía española(63).

Hemos de situar en la antología de J. M^a Castellet (tras la no nata Antología Laye) el origen proyectivo de lo que se ha venido en llamar «Generación de los 50», que no fue otra cosa sino la estrategia del grupo de Barcelona -C. Barral, J Gil de Biedma, J.A. Goytisolo y el propio crítico- para autopromocionarse y darse a conocer entre otros poetas ya saludados por el centralismo madrileño:

Había que fundar la política de relevo de famas y respetos en el terreno de la poesía, hasta ahora anclada en la banausta de los cafés madrileños y en la liturgia sentimental del papado de Vicente Aleixandre(64)

Como ha analizado Carme Riera en La Escuela de Barcelona el grupo catalán siguiendo el modelo de autopromoción de los poetas del 27 -tributo a Góngora y Antología de Gerardo Diego-, organiza en febrero del 59 un homenaje-jubileo a Collioure en memoria del veinte aniversario de la muerte de Antonio Machado, en el que participaron poetas como Blas de Otero, Germán Bleiberg, Caballero Bonald, Angel González, J.A. Valente, A. Costafreda y el crítico Juan Ferraté; para lanzar inmeditamente una antología, Veinte años de poesía

española (1939-1959). Estrategias favorecidas por una "política de publicaciones" (65) que permitió el soporte editorial de Seix-Barral, cuyo definitivo fruto será la colección *Colliure* (1961-1965), que aglutinará o intentará aglutinar una importante nómina de poetas «periféricos», o que no tuvieron en sus principios ninguna relación con *Laye* (A. González, J. López Pacheco, J. A. Valente y J. M. Caballero Bonald) bajo los visos de «compañeros de viaje» o nueva generación (66).

El proceso de confección de dicha antología con su salva de arbitrariedades, manipulaciones e intereses, nos revela claramente todo lo que hay de sospechoso y extraliterario tras el término «generación», y digo más claramente que nunca, porque han sido los propios protagonistas de dicha capilla-taller generacional los encargados de desentrañar su propia invención:

Recuerdo las innumerables sesiones en casa de Castellet, discutiendo listas de autores, nombre por nombre... Nos veo, a José Agustín Goytisolo, a Jaime Gil y a mí sentados en el suelo, sobre la moqueta azul... José María en funciones del *mestre* ... imponía de cuando en cuando silencio, reprimiendo, sobre todo, la irrefrenable vocación a la anécdota de José Agustín, pero también las cañas que continuamente nos corríamos Jaime y yo a propósito, generalmente de *nuestras fobias literarias*. No puedo menos que señalar, al reproducir aquella escena, de qué modo un poema suelto y mal digerido puede hacer germinar en un lector habitual de poesía a quien le gustaría ser objetivo o, al menos, relativamente desapasionado, *una antipatía irreductible por toda la obra de un autor al que apenas conoce, o mal*; antipatía que, si es contemporánea al que nunca se ha visto y del que no se sabe nada, puede convertirse en un sentimiento que alcance a la imaginada persona. *O cuánto influyen, aunque nadie lo confesaría, las suposiciones políticas o ideológicas* (67)

Sin embargo, dadas las dificultades bibliográficas de la época y el impresionismo crítico imperante, hemos de destacar de dicha antología el intento de montaje teórico. Dos libros de Elmund Wilson (68) son la cabecera de Castellet, Axel's Castle (1931) y Literatura y sociedad (1948), que le facilitan la tesis sobre el declive de la tradición simbolista y el advenimiento del "realismo histórico", y un método que pretende una interpretación dinámica e historicista del hecho literario; pero especialmente destacamos la utilización de las últimas ediciones de los poetas exiliados, inencontrables en la España de finales de los 50 -la tercera edición de la Realidad y el deseo, la edición de Losada de la prosa de Antonio Machado, el Cántico de Guillén de 1945, así como otras de Alberti y León Felipe-. A pesar de este esfuerzo bibliográfico el resultado -como supo ver parte de la crítica de su época- fue doblemente maniqueo y dogmático. Maniqueo en su forzada distinción entre *simbolismo* y *realismo*, entre concepción *estática* y *dinámica* de la literatura; y dogmático por su incumplida profecía del triunfo del realismo histórico (69), que le conduce a una clara manipulación de la tradición poética del XX, manipulación que tiene como recurso más frecuente la identificación entre poética y poesía. Altamente simplista es la presentación de Unamuno y Antonio Machado como profetas del *nuevo realismo*; el primero por su aversión al *simbolismo* se convierte mecánicamente ante los ojos de Castellet en *realista*, con respecto al segundo emparenta «Reflexiones sobre la lírica» y el borrador del fallido «Discurso de ingreso en la Academia Española de la lengua», con la tesis de Axel's Castle, continuando el proceso de mitificaciones o parcializaciones de la figura de Antonio Machado, patente en buena parte de la poesía y crítica española de posguerra (70), y convirtiéndolo, en este caso, en fetiche de la izquierda española. Como ya en su día

señaló Claudio Guillén(71) y como ha demostrado Carne Riera(72) es el crítico entrecortando y descontextualizando citas quien declara la guerra al simbolismo y no el propio Machado, ya que en la acepción simbolista en la que se formó poéticamente, no excluye la *rehumanización*(73) y ya que el simbolismo impregnó incluso aquellos textos en los que - según Castellet- más cerca está del realismo, ejemplo el borrador del «Discurso». Otro de los errores de interpretación, fue considerar la poesía de urgencia escrita durante la guerra civil como origen del *realismo*, lo que genera el tópico de la rehumanización como obra exclusiva de la posguerra, error recurrente de la crítica al uso hasta la publicación en 1968 de los libros de Juan Lechner y Andrew Debicki(74)

Con respecto a los criterios de selección, sorprende a toda la crítica los motivos de exclusión de J.R.Jiménez -"no se ha seleccionado ningún poema, a causa de la pérdida de vigencia histórica, de la escasa obra que publicó en los últimos veinte años"(75)-, afirmación a todas luces falsa, ya que en realidad el problema consistía en que los poemas del poeta de *España* no se ajustaban a los intereses de la antología(76), igualmente nos sorprende la exclusión de Emilio Prados(77). En el terreno de las fobias personales subrayamos la exclusión de Carlos Bousoño de la «tradición realista» por sus declaraciones poéticas en la *Antología Consultada*(78), y la de Alfonso Costafreda por motivos exclusivos de venganza personal por parte de Jaime Gil- "porque yo sabía que Costafreda, el poeta establecido, menospreciaba mis versos y éso me hacía sufrir"(79)-; amiguismos e intrigas personales serán frecuentes criterios en las confecciones antológicas del periodo que nos ocupa, y que no dejan de confirmar nuestra desconfianza con las presentaciones generacionales.

Pero maniqueísmo crítico y manipulación de la más reciente tradición poética le servirá a Castellet para un doble objetivo: llamar la atención, y por tanto autopromocionar a su grupo, y presentar fantasmalmente una nueva generación con un impuesto proyecto estético colectivo «hacia el realismo histórico»(80) -los jóvenes poetas admitidos serán Lorenzo Gomis, J.M.Caballero Bonald, Angel Crespo, Jesús López Pacheco, Gloria Fuertes, Jaime Ferrán, José Agustín Goytisolo, J.A.Valente, A.González. María Beneyto , Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez(81)-. La evolución de la poesía española de los años 60 desmentirá el manifiesto, pero en cambio Castellet conseguirá su primer objetivo, la polémica tuvo lugar(82). Polémica que para nosotros tendrá un especial valor porque nos permite captar la eclosión de las diversas posiciones estéticas del periodo que nos ocupa.

Así en octubre de ese mismo año contamos con el artículo de Claudio Guillén, «José María Castellet y la crítica literaria», podríamos resumir la tesis de Guillén contra el método historicista, de los que él llama acertadamente "los nuevos Luzanes", en los siguientes puntos: 1º, no basta con el victorioso axioma antimonroísta: literatura y sociedad; lo arduo, lo embarazoso, tal vez lo insoluble, es cómo se establecen relaciones de sentido entre el poema y su circunstancia, previa definición de ésta, de ese infinito contorno histórico que por serlo todo tiene que prestarse a las simplificaciones de quienes viven en él. 2º, El vocablo «realismo» es extraordinariamente vago, tendría que caracterizar también la estrategia verbal del poema, el modo de presentar las cosas; el lector desearía comprender mejor hasta qué punto, y de qué modo, la poesía realista se desliga o se desentiende de ciertas formas de expresión, muy fundamentales de la lírica anterior. Ni Unamuno, pudo prescindir del símbolo. Ni el mismo A.Machado pudo o quiso sustraerse al símbolo. 3º, Con respecto al término

«simbolismo», no podemos confundir el egocentrismo de la época romántica, los aspavientos de Zorrilla o de Victor Hugo, la soledad de Lamartine, con la tradición aquí llamada «simbolista». El rigor mallarmeano representó precisamente el abandono del egocentrismo y el esfuerzo por crear, con humildad de artesano, con conciencia de los propios límites, el poema de por sí satisfactorio e independiente del autor. 42, Castellet pretendiendo escribir historia literaria sacrifica el ayer al hoy y distingue obras con o sin interés histórico. Castellet no cultiva la historia sino el historicismo, tal método traería consigo la disolución de la crítica literaria(83).

J.A. Valente, uno de los reclutados por Castellet, cuya obra poética de ningún modo cuadraba con las teorías del crítico, publica en 1961 dos artículos que suponen una temprana llamada de atención contra un estado de opinión que se iba imponiendo en la desnutrida y circunstancial crítica literaria del primer lustro de los 60. En el primero de dichos artículos «Del simbolismo a nuestros días»(84), bajo pretexto de reseñar el libro de J.M Cohen Poetry of this Age (1958)(85), Valente realiza una lúcida reflexión sobre la gratuidad de ciertas profecías, tomando como blanco de crítica no directamente a Castellet, sino a sus fuentes, concretamente Axel's Castle y su abortado pronóstico de clausura de la vieja sentimentalidad en nombre de un confiado y práctico futuro izquierdista, la alusión a éste no se deja esperar:

En 1961 resulta o se nos antoja particularmente aleccionadora la historia de Axel's Castle, referida sobre todo a ciertas zonas nacies de nuestra crítica literaria... Conviene, en efecto, al crítico o mareante de las letras peninsulares, que estrena con retraso aquel marchito entusiasmo, aplicar al examen del pasado y de sus secuelas la misma agudeza de Mr. Wilson; habrá de sopesar en cambio el futuro -y acaso el

presente- con mayor realismo. Sobre todo si es un futuro realista el que predica para nuestras letras. Importa, en breve, no levantar arcos de triunfo colosales para un desfile de balbucientes enanos(86)

En la misma línea de evitar la polémica al modo hispánico -rencilla de nombre contra nombre- hemos de situar «Tendencia y estilo»(87), donde Valente se enfrenta contra la esquematización que guiaba a cierto sector de la crítica y la poesía de su tiempo, criterios de valorización inmovilizados y cegados tras el contenidismo y las ideas justas -"hasta nos hemos habituado a pensar que ciertos escritores valen por su tendencia"(88)-. Valente sin negar la validez del *realismo*, formula su sospecha ante una literatura que se autojustifica exclusivamente por servir a una tendencia -apriori ideológico-, independientemente de si dicha tendencia se encarna o no en una expresión literaria convincente, de forma que "el antiformalismo ha venido a parar en un formalismo de la peor especie el de los temas o el de las tendencias"(89), formalismo temático que redujo el estilo a un simple agregado formal, a una simple manera. Hemos de subrayar esta nueva llamada de atención(90) sobre lo impertinente de valorar sólo por la oportunidad de la tendencia olvido: la función de la poesía ante los lenguajes orientados al rendimiento.

Y justamente en la capacidad de alojar ese contenido y de producirse única y exclusivamente en función de él -y no en virtud de supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o incluso necesidad de ciertos temas- reside la virtud del estilo(...). La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria(91)

Tanto los artículos de Valente, como otros que posteriormente iremos viendo en La caña gris o en Poesía

última, con su denuncia tanto del contenidismo como de los aprioris formales, permiten -insisto- no reducir la polémica estética del primer lustro de los 60 a formales y sociales; y permiten superar esta última retórica y sus consecuencias, una de las cuales nos interesa desvelar en este primer capítulo: el afán de homogeneización, de canalizar una nueva generación a través del inconformismo político. E incluyo en la retórica de lo social, tanto a artículos que se pronuncian en su defensa, necesidad y alcance, como aquellos que menoscaban en sus límites, en tópicos matizaciones alrededor de los mismos polos: evasión / compromiso, libertad / mediatización, autenticidad / inautenticidad, minorías / mayorías, que se complacen en la polémica y confirman un estado de opinión caracterizado por el esquematismo demostrativo que hizo corresponder «contenido» con «tema», o «forma» con «manera»(92).

En este sentido situamos la nueva sección que la revista Insula crea en el año 60, bajo el título de «El tiempo joven. Una generación en marcha», que se extenderá hasta el significativo año de 1965, el primer encargado de dicha sección será Ricardo Domenech(93), sus primeras entregas se presentarán como reflexiones generales y búsqueda de supuestos estéticos característicos de la nueva generación, y es aquí donde los artículos se estrellan contra la imprecisión, y las abstracciones. El punto de mira obligado para la joven creación será -según Domenech- la generación del 98, revisando, valorando y superando -"no en el sentido de ser «mejores»...sino en el de ir más allá de donde ellos fueron"(94)-, no se especifica qué revisar, valorar y superar. Observamos en la línea de Castellet las mismas manipulaciones de un pasado «realista», insistiendo en la continuidad de la joven poesía con los maestros A.Machado y Unamuno, "pasando por la generación de Lorca, Alberti, Aleixandre, Salinas, Alonso, etc...hasta llegar a Blas de Otero"(95), y los mismos juicios y prejuicios, así a

propósito de una reciente publicación de Jesús López Pacheco, Mi corazón se llama Cudillero, leemos:

La influencia de Alberti y, más lejana, de Machado, resulta notable. Pero esta afirmación va escrita más como elogio que como objeción, entre otras razones porque creo que Machado y Alberti son, con Unamuno, lo más saludable y vigente de la poesía española de este siglo. Lo grave y objetable sería, a mi juicio, que Jesús López Pacheco estuviese influido a estas alturas por Juan Ramón Jiménez (96).

Igualmente se hace eco de la polémica entre Juan Goytisolo y Guillermo de Torre sobre una Literatura Nacional Popular (97) -que en el siguiente capítulo ya comentaremos- y sobre Veinte años de poesía española en dos artículos (98) claramente diferenciados, en el primero tras encomiásticos saludos a J.M. Castellet "uno -y quizá el primero- de los críticos con que cuenta la nueva generación", le reprocha dentro del encomio el olvido del estudio estilístico, y lo descompensado en la calidad de la selección poética, pese a determinados poemas de "interés histórico" (sic); en el segundo hay un claro cambio de tono, tengamos en cuenta que su artículo convive en la misma página con el de Claudio Guillén- "no comprendo cómo ciertas obras pueden tener interés histórico y otras no" (99)- se imponen pues las reconsideraciones sobre una insuficiente y dogmática visión del simbolismo y la interpretación histórica.

Tras la antología de Castellet, en 1961 -año en que la colección «Colliure» ofrece sus primeros títulos- nos encontramos con nuevo intento de presentación generacional, Nuevos poetas españoles de Luis Jiménez Martos, antología de once poetas "exacta y casualmente un equipo" -sic- (100), de los que seis son andaluces y han publicado en la Colección «Ágora» o en «Alcaraván» de Arcos de la Frontera -Manuel Alcántara, Concha Lagos, Manuel Mantero, Julio Mariscal,

Pilar Paz Pasamar- lo que corrobora nuevamente el amiguismo y sus capillas tras esta autopromoción con sello andaluz; los cinco restantes serán Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y J.A.Valente, "de los incluidos aquí el poeta más difícil" (101) -obsérvese el rigor del lenguaje crítico-. Si la selección es arbitraria, a la misma altura estará el Prólogo, considera prematuro aplicar el término "generación" y lo sustituye por el de "promoción", ya que según nuestro crítico éste "no es prefabricado ni prejuzga nada. Las coincidencias han de darse, naturalmente" (102), coincidencias que se resuelven en generalizaciones o lugares comunes -tales como: regreso al individualismo, al intimismo, a lo autobiográfico, renacimiento de la poesía amorosa y épica, "el tema, el argumento, la anécdota vuelven a adquirir categoría(...) el lenguaje se hace más rico; importa el qué, pero importa a la vez el cómo" (103), etcétera- que no diferencian un nuevo tiempo poético, que se estrellan contra los propios poemas y que van a caracterizar ese lenguaje generacional de antologías, lenguaje que insistirá con más o menos cuidado en el esquema de Petersen transmitido a través de Pedro Salinas(104): proximidad de nacimiento, elementos formativos, relaciones personales, caudillaje, lenguaje generacional y anquilosamiento de la generación anterior(105).

Frente a esta crítica circunstancial y de urgencias, hemos de destacar en 1962 el número extraordinario que la revista valenciana La caña gris dedica a Luis Cernuda, tras el largo silencio editorial y crítico al que había sido condenado su obra -excepción hecha por el «grupo Cántico»(106)-. De dicho número nos interesan especialmente los artículos de tres jóvenes poetas -Valente, Gil de Biedma y Brines_ por lo que revelan de sus propias búsquedas estéticas y de "parentesco" con el poeta de La realidad y el deseo(107). Los tres coinciden en señalar la nueva inflexión

que su obra de madurez , la escrita a partir de Las Nubes(1940) (108), trae a la tradición poética española: la inflexión «meditativa» y el equilibrio entre poesía y lenguaje hablado, características propias de la poesía inglesa, tan alejada -a excepción de Unamuno- de nuestra enfática y retórica tradición nativa, sólo abierta a lo que venía de Francia, si algo llegaba de afuera.

J.A.Valente(109) subraya como ese encuentro con la poesía inglesa, es en el caso de Cernuda encuentro con su propia tradición (Manrique, Aldana, Fernández de Andrada, San Juan de la Cruz), para demostrarlo va relacionar el concepto de imaginación poética del romanticismo inglés y sus hijos (incluido T.S.Eliot) con las prácticas meditativas del siglo XVII; ya que la configuración histórica de la «poesía meditativa» halla su origen -siguiendo a L.Martz(110)- en dichas prácticas de meditación, extendidas y popularizadas por la Contrarreforma, y que tuvieron como eje la combinación de análisis mental y volición afectiva, es decir, una mezcla particular de pasión y pensamiento (cfr. con el credo estético de Unamuno: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento») en aras de la integración de la experiencia, es decir, de la unificación e integración de todo lo disperso que cualquier experiencia arrastra. Dichas "artes meditativas" confundidas con el "arte poético", llegan a los románticos ingleses, a través de los metafísicos del XVII, de forma que el mecanismo creador de la imaginación que propugnaba Coleridge en su Biographia Literaria -poder de síntesis o poder *esemplático*, frente a mecanismos pasivos como la memoria o la fantasía(111)- es equiparable a los resultados de dichas prácticas meditativas:

Ese poder «esemplático» de la imaginación es asimismo la coronación del proceso contemplativo, al final del cual los sentidos y los poderes interiores del alma han de reducirse a la unidad.

También en Cernuda la unificación de la experiencia es, en términos muy parecidos a los que venimos comentando, la culminación y virtud del proceso poético(112).

También en la unificación de la experiencia (unidad/dispersión: lo otro/ en lo uno) reside para este primer Valente el objeto del poema, gracias al poder de síntesis de la imaginación -"síntesis de lo idéntico con lo diferente, de la idea con la imagen, de lo individual con lo representativo, de lo nuevo con lo familiar"(113)- y gracias a la servidumbre del medio verbal "que no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o existencia"(114) -en semejante modo de concebir y realizar el poema reside el parentesco cernudiano-. Anotemos igualmente esta oportuna llamada de atención al concepto crítico de «imaginación», de tan tardío aprecio en nuestra tradición poética, y anticipemos la fórmula de Jaime Gil de Biedma: "La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada" (115).

Este último, desde su artículo(116) con claros aires de propuesta -no nos olvidemos de la operación «Colliure»- advierte como los cambios que han intentado realizarse en la poesía española partir de 1945 son en realidad cambios supuestos:

Se ha limitado a la aparición de una temática nueva y a una cierta despreocupación, cuando no desdén, por las cuestiones de orden formal(...) La ausencia de una revisión sería de los supuestos estéticos en que se fundamenta la poesía de los del 27(...) se ha traducido, inevitablemente, en una falta total de forma en los peores y, en los mejor dotados literariamente, en una

inconsciente dependencia en el plano teórico y en el plano formal con respecto a la poesía contra la cual pretendían reaccionar. No negaré que hay aciertos aislados, pero la poesía que venimos haciendo -esa poesía «humana», «social», «realista», o como queráis llamarla- adolece de una inconsistencia que a la larga es imprescindible remediar(117)

Y en esa búsqueda de nuevos supuestos estéticos, con los consiguientes problemas formales que plantea, el ejemplo más próximo será Luis Cernuda para quien " el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa, sus poemas parten de la realidad de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos a posteriori"(116). Por esta razón considera Gil de Biedma que un supuesto básico del nuevo tiempo poético, será la consciente distinción entre fondo y forma:

La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía «humana», o «social»(118)

Trás esta llamada a la «ruptura» tanto con respecto a los poetas del 27 como con la tradición inmediata, además de una clara actitud programática, veamos un aviso de tesitura poética, de nueva actitud verbal o sentido de la composición: aquel que le emparenta con el guiño de Gabriel Ferrater: "un poema tiene que empezar por tener tanto sentido como una carta comercial"(119). Obsérvese tanto en el artículo de Jaime Gil como en este primer Valente la necesidad de apartarse de una tradición que ha abusado tanto

de la pirueta verbal, y obsérvese igualmente la insistencia en la voz «experiencia», experiencia imaginada -como ya matiza Valente- y que justificará el sintagma, «poesía de la experiencia», que alcanzó posteriormente consenso por parte de numerosos poetas del medio siglo -como posteriormente veremos-.

Finalmente Francisco Brines(119), en un artículo más descriptivo que autorevelador, coincide con Valente y Gil de Biedma en considerar a Las Nubes como libro pionero del nuevo tiempo poético, pero a diferencia de ellos, ese nuevo tiempo se inicia para Brines -siguiendo a Aleixandre/Bousoño(120)- a mediados de los años cuarenta a través de la "concepción temporal" del poema y todas sus consecuencias: narratividad, tono meditativo, logicismo, crítica social, predilección por una expresión coloquial, etcétera.

En 1963 contamos con una nueva muestra antológica de mayor interés que las anteriores, Poesía última de Francisco Ribes, no por la «nota preliminar» dónde se sigue insistiendo en las mismas generalizaciones propias del esquema generacional(121), tampoco por la selección, claramente restrictiva, sino por las declaraciones poéticas de los seleccionados. Constatamos en el panorama crítico de los años que nos ocupan, como serán los propios poetas -especialmente Gil de Biedma, Rodríguez y Valente- los encargados de deshacer la tendencia a la inercia y generalización de los críticos de oficio -dígase afán generacional, afán de trasnochadas polémicas, o ineptias entusiastas-. Si examinamos en conjunto las declaraciones incluidas, podríamos observar una serie de puntos relacionables, siempre en el juego de superponer citas, se fuerzan o se destruyen -según convenga- coincidencias. Pero no hemos de caer en el espejismo de que declaraciones relacionables o superponibles en determinados puntos

supongan la confirmación de una «generación» o de un proyecto estético colectivo, además no hemos de insistir en que las posibles coincidencias encontradas, son de «poéticas» y no de obras poéticas.

Punto recurrente en dichas notas será la defensa del sentido «moral» del arte, desde una concepción abierta, amplia e integradora de lo humano en Rodríguez, a la más programática de González, entre ellas una gama de acepciones en la que confluye la poesía española desde los años 30:

La finalidad de la poesía(...)consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad (Rodríguez, pág.88).

Considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*(...) me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia que, de alguna manera, estamos protagonizando (González, págs.57-58).

Igualmente observamos en Rodríguez y Sahagún una actitud crítica contra los aprioris temáticos que caracterizaron a esa poesía autojustificada por la bondad social, actitud crítica que tampoco fue privativa de los jóvenes poetas(122). En la misma línea de «Tendencia y estilo» leemos :

Se cree que un tema *justo* o *positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos o cuántos poemas injustos. ¿No son estas razones suficientes, entre otras, para explicar el hecho evidente de la general atonía, de la falta de estilo profundo, en la mayor parte de nuestra poesía actual? (Rodríguez, p.91).

Podrá el poeta escribir versos de tema social, y que éstos sean, sin embargo, inoperantes -en este sentido, el tema poco importa y tan ineficaz puede resultar un poema socialmente comprometido como un poema de los llamados de evasión(...) A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo(Sahagún, p.123).

En cambio en González y Cabañero más que de actitud crítica, cabría hablar de matizaciones:

No trato de defender una poesía por su temática, ni de reducir la temática a límites estrechos(González, p.59).

Hay demasiados elementos de escuela en la poesía de hoy; faltan los estrictamente individuales (Cabañero, pág.18).

Y en la línea de Valente, avisarán Rodríguez y Sahagún del detrimento que supone la oportunidad temática sobre el uso del lenguaje poético, es decir, que sólo el contenido revela su existencia mediante el acto poético y no es susceptible a ninguna imposición previa, ni formal, ni temática:

En un poema, el lenguaje no es la *cobertura más o menos fermosa*, el vehículo más o menos *directo o de rodeo* para expresar ciertas ideas, emociones, etcétera, existentes de antemano...La retórica de lo social incide, sobre todo, en una preceptiva temática. Ya desde los años cuarenta...se había reducido el dominio del lenguaje poético, reduciéndolo tan sólo como simple medio de transporte (Rodríguez, págs. 88-91).

El proceso creador no era, en su origen, un fenómeno deliberado y consciente. ¿Se podrá reclamar, pues, un compromiso al poeta? Tendríamos que plantearnos, primero, el problema de la verdad poética: un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una

expresión única e insustituible (Sahagún, p.123).

Mientras Cabañero y González siguen diciendo sí a la «poesía social», el primero manteniendo confusamente su valor gestual, el segundo matizando el término con la sustitución «poesía crítica», modalidad -según González- "más compleja o menos especializada del realismo que suele conocerse con el nombre de poesía de la experiencia" (123):

Lo social(...)no puede ser un *ismo* más, asunto de incitaciones pasajeras, porque es todo un estado general de conciencia, hacia adelante (Cabañero, p.21).

Considero legítima la poesía que ha dado en llamarse social, denominación seguramente poco feliz, pero que ha hecho fortuna y sirve unas veces para entendernos y otras para confundirnos. Me refiero a la *poesía crítica*, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia (González, p.58).

Con respecto a la tan traída y llevada polémica conocimiento/comunicación, que sirvió a muchos críticos del afán generacional para distinguir la primera y segunda generación de postguerra, observamos que sólo se definen a favor de la primera fórmula tres de ellos -Valente, Rodríguez, Sahagún, como ya veremos en el siguiente capítulo-, mientras Ribes desde el prólogo lo presenta como "el problema fundamental de esos cinco poetas" (124).

Otros acontecimientos bibliográficos que queremos destacar de 1963, año del «Seminario Literatura y realidad» (125), son el número homenaje que la revista *Insula* dedica a Rafael Alberti, donde J.A. Valente reflexiona sobre las consecuencias de lo que él considera como el conflicto básico del arte de nuestro tiempo: la quiebra entre la

experiencia personal y la experiencia colectiva, quiebra que lleva consigo la mitificación de una u otra. En el primer caso con el riesgo de perderse en el laberinto de las mitologías privadas incapaces de una representación coherente de la realidad, y en el segundo con el vaciado de la experiencia personal y su sustitución por «contenidos dirigidos», o lo que es lo mismo, el inmovilismo y la petrificación de las formas esenciales de la creación artística(126). Frente a esta quiebra, apunta Valente a una fórmula de síntesis: " el poeta contemporáneo de hoy debe ensanchar las formas de expresión de la experiencia privada en busca de nuevos contenidos de signo colectivo, es decir, encontrar nuevas formas para cumplir la misión de toda gran poesía: la conversión de la experiencia solitaria en experiencia solidaria"(127). En este contexto de quiebra sitúa la crisis de la Generación del 27 -"la generación mayor ha tenido que levantarse tácitamente contra sí misma. A más de treinta años vista, el despegue de esos escritores de sus propios supuestos generacionales es evidente en la evolución de la obra de Alberti, Cernuda, Aleixandre, Dámaso Alonso y en su etapa más reciente J.Guillén"(128). Pero inmediatamente ejemplifica Valente la insuficiencia de dicho despegue en el caso de Alberti, quizá el más abrupto, a la base de la idea ya expuesta anteriormente de que no basta una nueva voluntad temática para que la creación poética cambie de signo (nuevo ejemplo de superación del contenidismo y de globalidad crítica):

«He ganado otro mundo», escribe Alberti en 1932. Pero era necesario que su poesía ganase a su vez la forma de ese mundo para que éste encontrase en aquella plena manifestación. De modo curioso, y a pesar del carácter aparentemente abrupto de su ruptura con los supuestos conservadores del centenario de Góngora, Alberti no concede a esa ruptura... más que una vigencia provisional. Su adhesión al «otro mundo ganado» no repercute en su poesía más que de modo transitorio e

incompleto y con carácter de urgencia
(129).

El ejemplo de Alberti -la necesidad de los temas y la inadecuación de la Musa- queda visiblemente proyectado sobre el momento que nos ocupa, caracterizado por una exclusiva voluntad de cambios temáticos, nuevos temas pero en moldes conocidos, o lo que es lo mismo, la dificultad de ajustar la palabra poética a la manifestación de una nueva realidad. Jaime Gil nos recordó el equivocado precepto de Chenier - «sur des penses nouveaux faisons des vers antiques» (130)-, así Valente los versos de Aragon -«C'est cependant la même dance/ mais ce n'est pas le même amour»-. Relacionamos el cruce musa vieja y tema joven con la encuesta que la revista *Insula* (131) realiza a Bousoño, Jiménez Martos, Valente y Leopoldo de Luis sobre la situación o estado de salud de la poesía española al terminar 1963. Aparte de la nebulosa respuesta de este último, los tres críticos coinciden en señalar el agotamiento del fantasma de la «poesía social». Valente añade el desgaste de otras dos fórmulas, relacionadas con la sobreabundancia del género: la poesía como comunicación y el lema de escribir para la mayoría.

En 1964 nos situamos ante los dos últimos trabajos que intentan integrar la poesía española de posguerra (desde el segundo lustro de los cuarenta hasta la fecha que nos ocupa) bajo un parametro de lectura -actitud que ya vimos en Aleixandre (1955), Bousoño (1959) y Brines (1962)-. A partir de 1965, como ya veremos, se impondrán casi por unanimidad los bloques generacionales. Carlos Bousoño con «Poesía contemporánea, poesía poscontemporánea» (132) nos volverá a ofrecer un anticipo de su tesis acerca de las épocas culturales (133). Define la poesía española de posguerra - «poesía poscontemporánea»- como un intento de romper en bloque con la «poesía contemporánea» (o aquella que se escribió en Europa desde Baudelaire hasta la segunda guerra

mundial), sirviéndose para ello de la ley de la contradicción e irreversibilidad:

Frente a la versión egotista del individualismo, la afirmación de la existencia del prójimo (enmascaradora pero no rebajadora, en principio, de tal individualismo); frente a la irracionalidad, la aparición del concepto inmediatamente sensible y "previo" a la emoción; frente a la relativa implícitación, una relativa explicitación, muchas veces con acompañamiento anecdótico; en consecuencia, frente al minoritarismo, una voluntad mayoritaria(134).

Tras señalar las técnicas de objetivización(135) y catalogar las salidas de la angustia -"sentimiento radical que informa la poesía de posguerra"- vuelve a considerar el concepto teórico de generación como inadecuado para explicar el momento poético presente, sustituyéndolo por otra variante, la de "estilos cronológicos" en los que van a coincidir todos los poetas vivos para la cración estética, en este caso todos coincidirán en la amplia acepción de "realismo":

El emascaramiento del vigor individualista o, sea, la desaparición del individualismo de tipo exhibidor en España hacia 1940 hizo desaparecer ese rasgo junto a los otros fraternos. Y así, notamos que a partir de esa fecha los poetas, sea cual fuere su edad, entran en la nueva posición que hemos descrito. Y lo hacen incluso quienes se habían caracterizado más por la exaltación de un individualismo marcadamente manifiesto: Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Rafael Alberti... Todos ellos evolucionan con su tiempo, lo que nos permitiría citarles junto a los más jóvenes, al describir las peculiaridades de la poesía de posguerra(136)

La misma tesis sustenta José Olivio Jiménez en Cinco poetas del tiempo(137), presentando como centro de cohesión: la conciencia del tiempo, en la que distingue tres tratamientos o actitudes generales, a veces intercambiables en la obra de un mismo poeta: el tiempo interior o existencial, la reflexión sobre el tiempo y el tiempo histórico:

El tiempo vivido y percibido en las dimensiones personales de la propia existencia; el tiempo contemplado en su pura fluencia y en su acción sobre la realidad, como materia para una meditación de más amplias y abarcadoras proyecciones; y el tiempo visto desde un punto de mira colectivo y en sus concretas plasmaciones sociales y políticas(138).

Coincidiendo con Valente señala los extremismos en los que ha podido caer esta última línea: la interpretación torcida o mecánica del principio poesía-comunicación, el desdibujo de la expresión poética y la reducción temática.

La publicación de la Antología de la poesía social(139) y la desaparición de la operación «Literatura S.A.», son dos fenómenos editoriales claramente significativos, que marcarán respectivamente el óbito del «realismo social» (valga este término provisionalmente) por parte de sus propios protagonistas (especial atención a la Poética de Hierro y Nora) y la dispersión de la operación generacional por parte del «grupo de Barcelona». En 1965/66 la tercera y última maniobra de dicho grupo llega a su fin, y con ella el intento conseguido de autopromoción de sus poetas, el casi conseguido de absorción generacional y el fallido de directrices líricas alrededor de la muerte del simbolismo y sus consignas. De los once libros publicados en la Colección «Colliure»(140), tanto por el carácter antológico de algunos

(Los poemas de Juan de Leceta, Años decisivos, ...que estás en la tierra, Sobre el lugar del canto) y sus criterios de selección, como por el lugar que ocupan los libros publicados en «Colliure» con el resto de la obra de cada poeta (vid. Sobre el lugar del canto, 19 figuras de mi historia civil, Pliegos de cordel) podemos afirmar que destaca la postura del compromiso literario y el tono civil, si bien en la mayoría de estos libros, desde las intrasferibles relaciones de la historia personal con la Historia, donde la visita involuntaria de la memoria (19 figuras..., Suma y sigue, Pliegos de cordel, Sobre el lugar del canto) pondrá en escena unas ineludibles señas de identidad, fundamentalmente a través de la infancia y una educación sentimental. Tono civil crítico, no incompatible, sino reforzado en su propio efecto con el uso de la ironía (vid. Goytisolo y González) y el lenguaje coloquial; por tanto, y a pesar de la heterogeneidad de títulos como Compañera de hoy y En favor de Venus, la colección Colliure sirvió para realizar un rápido retrato robot de la «Generación del 50», sin dejar de tenerse en cuenta su relación con los mayores (Celaya, Fuertes, Blas de Otero no llegó a publicar pese a estar anunciado). Marcamos pues los años 1959-65 como principio y límite de propuesta generacional, a partir de aquí hablaremos de dispersión o de distintos puntos de llegada. En este sentido veamos el siguiente testimonio de Jaime Gil:

Lo del 50 fue en interés de los poetas para autolanzarse. Yo, por ejemplo, no me acabo de reconocer en esa promoción; me reconozco sólo entre tres: Barral, Ferrater y Ángel González, que son amigos míos, que son con los que más he hablado de poesía en mi vida. Nuestra relación era de mutuo estímulo, de interacción entre unos y otros. Ahora, la segunda etapa es una operación de lanzamiento, de autopromoción literaria, coincidiendo con la antología de Castellet, Veinte años de poesía española, y con la Colección Literaturas, o Colliure como también se

la conoce, que montamos en Barcelona. Y Ya en esa segunda etapa no son sólo tres los poetas -desde luego hay que quitar a Ferrater que escribía en catalán-, sino que entre una serie de nombres, todos ellos poetas, que tenían más o menos la misma edad, amigos unos de otros, y que, en definitiva, nos conocíamos y nos tratábamos todos. Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. En ese grupo que se formó en torno a la colección citada, están Valente, Barral, Costafreda, Goytisolo, Jesús López Pacheco y yo. En esa época, por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de Francisco Brines, a quien se le tiene ahora como miembro de ese grupo. La operación de la Colección Literaturas era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de Insula, de Madrid, y tácitamente, contra Claudio Rodríguez, a quien luego se incluyó en el grupo(141)

Otros acontecimientos editoriales de 1965/66 serán:

1. Dentro del ámbito barcelonés, la contraproducente reedición de la antología de Castellet bajo el título de Un cuarto de siglo de poesía española(142). Aunque ya en 1962 la traducción italiana(143) había sido corregida en ciertos aspectos, y a pesar de que las afirmaciones de 1965 son menos rotundas(144), Castellet sigue defendiendo la misma tesis, aunque ya en ella no creyera -"la fiebre del realismo fue de corta duración, en mi caso desde 1958 hasta 1963, después de aquel Coloquio («Realismo y realidad») precisamente"(145)-.

2. La publicación en Buenos Aires de la antología de Rubén Vela Ocho poetas españoles (Barral, Caballero Bonald, Carriado, Crespo, Gil de Biedma, González, Goytisolo y Valente)(146), aunque publicada en junio de dicho año, deducimos que sus poéticas fueron redactadas unos años antes, por la clara impreganciación del proyecto Veinte años de poesía española. Así nos sorprende la siguiente declaración

de Jaime Gil, eliminada en la poética de Poesía social: "Me considero, eso sí, incluido en una tendencia más o menos imprecisa que en España, en los últimos años, ha venido denominándose poesía social, y mucho más recientemente - sobre todo a partir de Veinte años de poesía española-(...) dentro de ella en lo que Castellet llama realismo histórico" (147). Igualmente nos sorprende la declaración de Barral (amén de que su poética sea claramente la de 19 figuras de mi historia civil): "La mayoría de los poetas de mi generación hablan de la influencia de Machado. Creo que una parte de la poesía de Machado y sobre todo una actitud moral que don Antonio encarna como ningún otro escritor de nuestro tiempo está presente en la vocación de los jóvenes escritores" (148), si las poemos en relación con estas otras de tres años después "Casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume(...) diré que admiro mucho a Machado, pero que me gusta poco" (149).

3. Y los primeros títulos de la colección «Poesía para todos» que acogerá pluralidad de voces (Brines, Barral, Gomis, Crespo, Gil de Biedma, Valente, Quiñones), así como títulos definitivos por distintas razones en la trayectoria individual de cada poeta (ejemplo: Docena florentina, Poemas postumos y Presentación y memorial para un monumento) (150).

A partir de 1965, y pese a la ya definitiva dispersión de la propuesta generacional, la crítica intentará diferenciar la ya casi unánimemente llamada «Generación de los 50», de los poetas que se dieron a conocer en la inmediata posguerra, diferenciación que atenderá fundamentalmente al orden temático -De Luis(151), Marra López(152), Mantero(153)- o a la imprecisa consideración de un cierto resurgimiento por lo formal- Biruté Ciplijauskaité(154)-. Dichos intentos de diferenciación no

obedecen exclusivamente a la mayor permisividad de la perspectiva, sino que tienen como telón de fondo la definitiva revisión -examen de conciencia- de uno de los supuestos que aglutinó la invención de la llamada generación del medio siglo: el inconformismo social y político y su consiguiente voluntarismo socialista. El desajuste entre eficacia política y eficacia literaria, queda definitivamente evaluado en implacables exámenes de conciencia por parte de los propios creadores(155) -que ya analizaremos en el siguiente capítulo-, desajuste del que se hace eco igualmente la propia crítica literaria(156):

Si se compara esta poesía con la que privaba en España hace diez o quince años, salta a la vista un cambio de perspectiva, una posición mucho menos ingenua, mucho más compleja e irónica del poeta con respecto a su obra y a sí mismo... Hoy en cambio... nos encontramos ante una escritura para la cual el «tema» está simultáneamente a mucha mayor distancia y mucho más interiorizado(157).

Si la ruptura con el voluntarismo socialista sirvió en el caso de la novela para diferenciar, a partir de 1962, dos etapas en el seno de la llamada generación del medio siglo (158). En el caso de la poesía la diferencia se marca -inadecuadamente- con la generación anterior, bajo el espejismo de su anquilosamiento o persistencia en dicho voluntarismo, lo que equilibró a uniformar toda la poesía española de los 40 y primer lustro de los 50 bajo un parámetro ingenuamente parcial, he aquí el fatalismo historicista del método generacional. Por citar algunos ejemplos «notorios» (no hablemos de la tradición secreta: *Postumo*, *Cántico* y otros inclasificables) ni Bousoño, ni Gaos, ni Valverde hicieron «poesía social», como tampoco Rodríguez ni Brines (no hablemos de los andaluces: A. Canales, M. Álvarez Ortega, M. Fernández, J. Mariscal, F. Quiñones, R. Soto Vergés), como tampoco define nada dicha

expresión -"poesía «humana» o «social», para decirlo en dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes" (159)-, eufemismo y mascarada completa que no ocultó otra cosa sino el yelmo cultural y la orfandad intelectual de la posguerra, donde hasta José Luis Martín Descalzo -a modo de ejemplo, añádase más nombres de la antología de De Luis- parecía un poeta. Hemos de recordar -siguiendo a J.O. Jiménez (160)- que si entre 1965-66, se publican Alianza y Condena, Moralidades, La memoria y los signos, Palabras a la oscuridad, también por los mismas fechas contamos con títulos de Hierro -Libro de las alucinaciones (1964)-, Gao -Concierto en mí y en vosotros (1965)-, Aleixandre -Poemas de la consumación (1968)- o Gil Albert -La trama inextricable (1968)-.

La revisión del «compromiso literario», el óbito de la poesía social y casi como consecuencia mecánica, la renovación temática de la joven poesía, serán los tópicos críticos que utilice José Batlló en la confección de su Antología de la nueva poesía española (161). Pese a las reticencias del antólogo ante la teoría generacional -reticencias que se han llegado a convertir en un nuevo tópico de dicha teoría- presenta la «nueva» poesía española siguiendo el esquema consabido de Petersen-Salinas: "todos han nacido en un ambiente profundamente marcado por la guerra civil", "voluntad de superar maniqueísmos", "orfandad literaria" y "superación del realismo crítico" (sic) (162). La pretendida novedad de la antología reside en su ordenación temática, en base al supuesto de la renovación temática que la «nueva poesía» trae consigo -que una nueva voluntad temática no implica nueva poesía, parece ser, que sólo llegaron a entenderlo los poetas-. Cada uno de los bloques temáticos queda presentado por un verso y una pretendida descripción, de cuya vaguedad baste este ejemplo -"Lloviendo en la conciencia como un bálsamo"-, definido y evaluado en los siguientes términos:

Los poemas raramente responden a una experiencia personal del poeta, sino que se construyen a través de elucubraciones del lenguaje, mixtificaciones de paisajes reales quizá observados o datos puramente literarios; en ellos la construcción es antes un juego o un ejercicio mental que una voluntad de comunicación. Obsérvese que los poemas incluidos sólo son once. Examínese, por el contrario, cualquier antología responsable sobre la obra de poetas anteriores a los aquí representados y podrá advertirse, quizá con sorpresa, que los poemas que cabría incluir en un apartado de este tipo alcanzan casi el cincuenta por ciento del total (pág. XXII).

A dicha imprecisión -extensible a los bloques segundo, tercero y quinto- sumamos que el número de poemas seleccionados en cada apartado por el antólogo, sea síntoma de renovación o frecuencia temática. Con respecto al tema amoroso y social, observa en el primero una diferencia esencial de tono "una interpretación mucho más realista, por cuanto es más sencilla, del misterio amoroso" (pág. XXIII). Con respecto al segundo señala su reducida frecuencia y "una preocupación formal, o sea expresiva, que difícilmente puede hallarse en la poesía política escrita hasta la fecha" (pág. XXIV). Parcialmente aceptamos que los poetas que se dan a conocer en la década de los 50 hablen de otras cosas, más bien entendemos que hablan de otra forma (sirva de ejemplo el tono irónico de Salmos al viento, continuado por Gil de Biedma y González). Si seguimos el juego de temas genéricos que presenta Batlló, sólo desde una parcial óptica -repito- podemos aceptar la recuperación del hedonismo y sus temas específicos, frente a la lexicalización del amor, un amor ordenado y conyugal que necesitaba trascendentalizarse en la baja posguerra (en este sentido asentimos con los poemas abiertamente homeróticos de Jaime Gil, Brines o Mariscal -no incluido en la antología- pero

tampoco podemos olvidar al «Grupo Cántico»(163)); con respecto al tema social, si bien domina los temas específicos de la experiencia social tampoco fue esta óptica la exclusiva (y pienso en determinados poemas de Gil de Biedma y González); finalmente aceptamos la entrada del tema urbano, casi privativo, del «grupo de Barcelona»(164)

Mucho más interesante nos resulta la llamada de atención sobre la obra de Gabino Alejandro Carriedo y Miguel Labordeta; ya que, dado el afán de la crítica a la generalización, se había venido silenciando las obras que no cuadraban en las corrientes imperantes ; aunque siga siendo visible por parte de nuestro crítico el afán de encajar y utilizar generacionalmente, al situar a ambos poetas como puente entre la Antología Consultada y «la nueva poesía»: "En Carriedo y Labordeta están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos" (pág.XXI). Esta recuperación de una tradición inutilizada será sintomáticamente característica crítica a finales de los años sesenta; y digo sintomáticamente, porque no nos podemos olvidar que en esta antología se incluye a poetas que en 1968 acaban de publicar su primer libro -P.Gimferrer, J.M.Ullán y M.Vázquez Montalbán- y que un año antes Enrique Martín Pardo publica su Antología de la joven poesía española(165).

Sin embargo la presente muestra antológica, nuevamente supondrá una aportación bibliográfica de interés, por las respuestas de los propio poetas. Y digo nuevamente, porque nos parece muy sintomático, frente al empeño por parte de la crítica de presentar y caracterizar una «nueva» generación, el escepticismo y la negativa de los supuestos protagonistas. A la pregunta ¿oree que puede hablarse de una nueva poesía española?, Caballero Bonald, A.González, J.A.Goytisolo, F.Grande y C.Sahagún, responden

negativamente, en cuanto que no puede hablarse de ruptura con respecto al proceso de rehumanización iniciado en los años cuarenta, o más exactamente -como puntualiza Caballero Bonald- en los años anteriores a la guerra civil. Mientras que Claudio Rodríguez y y J.A. Valente niegan rotundamente el aserto, si no viene acompañado de un «nuevo» uso del lenguaje:

En mi opinión, la «nueva poesía española», si estas palabras se refieren a una renovación auténtica de la interpretación y, por tanto, de la expresión de temas y problemas en función poética, no ha alcanzado, hasta ahora el nivel, la calidad de palabra (con sus consecuencias) suficiente para hablar, no sólo de renovaciones sino de innovaciones cuajadas (C. Rodríguez, pág.332).

Esa poesía cronológicamente nueva ha sido hasta ahora veleidosa y de menguada penetración; se ha caracterizado sobre todo por los sarpullidos temáticos, por una irritante (y estéril) propensión a creer que se «debe» escribir esto o aquello... y por una penosa incapacidad para la creación de un lenguaje (J.A.Valente, pág. 339).

Barral, Brines y Soto-Vergés advierten tímida y ambiguamente que puede hablarse de «nueva poesía», pero no logran precisar en ningún momento los elementos comunes, ni las innovaciones que aporta, salvo el rechazo a la insuficiencia expresiva y la limitación temática de cierta parte de la poesía que les precedió .

Con respecto a la segunda pregunta «¿Hay en tí una conciencia de generación? ¿Te sientes ligado a algún movimiento poético?». Constatamos que aquellos que responden afirmativamente, la entienden exclusivamente como fatalidad temporal, es decir: coetaneidad, no implicando la adscripción a ningún proyecto poético concreto, hemos de subrayar como sobre la conciencia de coetaneidad se antepone

la conciencia de amistad, que en algunos casos justifica el término de grupo poético:

Sí tengo conciencia de generación y no sólo como escritor. No me siento ligado a ningún movimiento poético ... resulta muy difícil identificar esos elementos comunes, que además sólo son comunes relativamente, porque no conviene todos ellos a la mayoría de los poetas de mi generación. Se trata más bien 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, son especies críticas, excesivamente vagas y muy poco significativas (C.Barral, págs.308-309).

Hay cosas que pesan más, por más importantes, que la estricta coetaneidad. Me siento cerca de algunos de mi generación, alejado de otros, y lo mismo puedo decir con respecto a poetas de anteriores o posteriores generaciones. Yo hablaría, pues sí creo en ella, de una conciencia temporal. Y desde luego, no me considero ligado a ningún movimiento poético como tal movimiento (F.Brines pág. 311).

Sí, esa conciencia es humanamente previsible, pero ello no implica que me considere ligado a ningún movimiento poético (J.M.Caballero Bonald, pág.314).

Mi generación, si es que existe, está profundamente dividida... Más que de generación, tengo concepto de grupo (A.González pág. 323).

Nos desenvolvemos todos en los anchos márgenes de una fraternidad disgregada (F.Grande, pág. 328).

Naturalmente me siento ligado a unos hombres que viven la historia a mi mismo diapasón. En cuanto a lo de las «generaciones» me parece útil para la orientación de los alumnos de segunda enseñanza. La realidad es mucho más compleja (J.Marco, págs. 331-332).

Como universitario, creo que los sucesos de 1956 supusieron una toma de conciencia generacional suficiente para marcar cierta ruptura con la generación anterior... Me parece prematuro, sin embargo, hablar de un movimiento poético nuevo nacido en estos años (C.Sahagún, pág. 334).

Hay en mí la conciencia de una situación (personal, colectiva) de la que difícilmente podría evadirme. No me siento ligado a ningún movimiento poético (J.A.Valente, pág. 340).

Mientras que José A, Goytisolo, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y Soto-Vergés niegan rotundamente tener conciencia generacional; veamos las respuestas de los dos últimos, claramente relacionadas con la primera tesis de Bousoño sobre la teoría generacional:

He de contestar negativamente a esta pregunta, tal como está planteado y aceptado, por lo regular, el término «generación» entre nosotros: en la acepción orteguiana. Es posible, y yo así lo pienso, que los presupuestos generacionales dependan de las distintas situaciones históricas; y que la cronología, en su estricta significación, sea de una gran relatividad en lo que respecta a este problema. Es la vida humana, la de uno junto con la de las personas de todas las edades con quienes convive, con su dinamismo aparentemente disperso y momentáneo pero, en el fondo, con su evidente unidad, la que nos sitúa en un tiempo «generacional» (C.Rodríguez, pág.332).

Una conciencia de generación haría necesaria cierta fe en la eficacia de las correlaciones de criterios o interdependencias de valores nacidos en el seno de esa generación. Y todo, por ahora, ha sido demasiado confuso y contradictorio (R.Soto Vergés, pág.336)

Por otra parte observamos como los poetas antologados se enfrentan de un modo no mediatizado a su tradición literaria -exceptuando el franco rechazo del grupo de Barcelona a la tradición inmediata de los años 40(166)-: véase el caso Antonio Machado(167). Casi todos reafirman su punto de unión con los poetas del 27(168), especialmente con Cernuda y Aleixandre, así como la apertura a otras tradiciones culturales -poesía inglesa y vanguardia latinoamericana - (169).

De 1969, queremos destacar el número extraordinario de Cuadernos para el diálogo, «30 años de literatura», donde los artículos de Carlos Barral y Felix Grande, ahondarán en el examen y delimitación de la «nueva poesía» -expresión frecuente en estos años de dispersión- hasta que Nueve novísimos poetas españoles y otras antologías de los más jóvenes la sustituyan por dos distinciones generacionales. En el primero de dichos artículos sitúa Barral esa "nueva" atmósfera a partir de 1955, y "al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social"(170). Barral, pensando más en su propio grupo, apunta a los cambios temáticos que ya comentamos -"Son libros en que poco a poco van apareciendo imágenes de la vida urbana, en que el paisaje rural de los mitos indigenistas del 98 van cediendo el lugar a los escenarios de la vida cotidiana"(171)- y señalará certeramente las nuevas actitudes verbales ante la creación poética, que podríamos sintetizar en la huida del *pathos* romántico y la retórica social, en el sentido crítico de la distancia entre vida y texto, y en el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación y autocrítica:

El poema se puebla, por una parte, de objetos designados o por sus nombres o por sus formas de presencia, y, por otra, de dudas y de ironía acerca de las propias emociones y de las actitudes del personaje-escritor. Y también parece cierto que libro a libro, el nivel de

elocución de los poetas se iba situando en mundos léxicos más personales, que no reconocían, de un lado, la jerarquía «poética» de ciertos verbos y substantivos tradicionalmente abusados por los poetas; sin decantarse, por otro, a la triste y zurrada lengua del periódico(172).

Frente al artículo de C.Barral, que califica de "resonante y vacío" al panorama poético de los años 40, Felix Grande(173) sintomáticamente reparará en su heterogeneidad: Cántico, el movimiento postista, el grupo Rosales-Panero y los inclasificables Carriedo, Labordeta, Prado Nogueira y Cirlot. Heterogeneidad y pluralidad estética aplicable igualmente a la poesía que se da a conocer en la década siguiente, no podemos olvidar que en la práctica el concepto de generación está asociado al de homogeneidad. De esta absoluta desmediatización estética por parte de los más jóvenes, nos interesa fundamentalmente la recuperación de las corrientes más experimentalistas de la posguerra, sin duda alguna terreno olvidado hasta el periodo que nos ocupa:

Yo diría que la poesía de posguerra comienza respirando en un laberinto y camina o corre por él, multicéfala y exasperada, buscando las salidas -los modos de expresión en que apoyar su ulterior desarrollo-(174)

Por otro lado, sigue manteniendo la tesis de la rehumanización como esfuerzo común de toda la poesía española de posguerra a pesar de los nuevos títulos que se dan a conocer en el segundo lustro del 60. Dichos títulos más la antología del segundo Castellet, Nueva novísimos(175) o nuevo ejemplo de proclama, ponían aparentemente en entredicho el proyecto de rehumanización. El desvelamiento de dicho proyecto, así como el reintegro a la *modernidad*, serán los conceptos básicos que se planteará la crítica a

principios de los 70(176), que afectarán parcialmente a la ya penúltima poesía española.

Si el término «rehumanización» resultó especialmente revelador en el periodo 1940-55, tras el que se esconderán concepciones poéticas muy distintas en función de la propia concepción de "lo humano"(177) -desde la concepción "antihumanista" de los escorialistas, hasta la poética marxista del primer lustro de los cincuenta, pasando por el modelo neorromántico del segundo lustro de los cuarenta-; dicho término seguirá avanzando en el periodo objeto de nuestro estudio con la llamada «poesía de la experiencia» - por utilizar una denominación que alcanza consenso entre algunos poetas del medio siglo-, es decir, aquella poesía que intenta simular una experiencia, captar su proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales, siempre inseparable de la particular experiencia recreada, y compartible por poeta y lector, de ahí el tono íntimo y la complicidad de la ironía(178); seguirá avanzando -digo- hasta revelar su ambigüedad congénita aplicado a la poesía concebida como metalenguaje:

El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícito una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder(179).

Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema «deshumanizado» constituye una imposibilidad física y metafísica(...)
«Deshumanización» es concepto inadmisibles(...)
clave o llave que no abría ninguna puerta(180).

El problema de la «humanidad» de una obra de arte no puede ser considerado como un apriorismo aplicable siempre y en todo lugar. En cada momento histórico, una cultura define, según su grado de

evolución, cual es la cota mínima de lo humano(181).

El grado cero y el término *no-marcado* son también formas de oposición(182).

A partir de aquí, seleccionaremos en el panorama bibliográfico de la poesía española de posguerra los principales trabajos que nos han ayudado en reconstruir cronológicamente un estado de opinión sobre la llamada «Generación del 50». El libro pionero en dicho sentido será *Diez años de poesía española* de José Olivio Jiménez, donde recoge en sus descriptivos análisis distintas obras poéticas aparecidas en los años 60, independientemente de los reclutamientos generacionales -desde *Desolación de la Quimera*(1962) a *Tratado de urbanismo*(1967)-. En la línea del primer Bousoño entiende que la evolución de la poesía española en dicho periodo, define un estado poético de tiempo en el que caben hombres y mujeres de edades diversas y tendencias varias; formula dicha evolución como resultado de dos posturas críticas -repetidas hasta la saciedad- contra el "dogmatismo temático excluyente que pretendía imponer la llamada poesía social" y el "superficial entendimiento del *dictum* que identificaba poesía con comunicación"(183). Pero frente a estas líneas epocales, con las que estamos en completo acuerdo, termina enumerando una serie de características generacionales(184) contra las que no dejamos de reaccionar con una profunda desconfianza -síntesis cómodas pero falsificadoras-. La misma desconfianza que nos provoca la sustitución del término generación por el de «promoción del 60». Pese a la justificación de nuestro crítico esta tendencia al disfraz del término por sinónimos presumiblemente más amplios y con menos connotaciones historicistas, será continua práctica en nuestra crítica literaria -sustitutos que en la mayoría de los casos no tiene otra función que incrementar confusiones(185)-, sirvan de ejemplo dos antologías de 1978: *El grupo poético de los*

años 50 y Una promoción desheredada: los poetas del 60(186), ambas sustituyen el término «generación», por los términos indicados en los títulos, para desarrollar con más o menos variantes el esquema Petersen-Salinas. La primera tras una serie de consideraciones generales sobre analogías y diferencias, termina con la paradoja -"este grupo de los años 50 nunca ha existido"(187); la nómina de esta antología suele considerarse como la estelar de dicho grupo, una especie de fusión entre colección «Colliure» y «Adonais». De la segunda destacamos además de la arbitraria y caprichosa distinción entre compañeros menores y mayores de promoción(188), la inclusión por parte del antólogo andaluz de poetas del sur, normalmente alejados de los repertorios estelares: J.Mariscal, M.Mantero, M.Roldán, F.Quifiones y R.Soto Vergés.

En la década de los 80 destacamos dentro de los ámbitos académicos españoles los trabajos de:

1. Fanny Rubio y su repertorio sobre revistas poéticas de posguerra, así como su seguimiento de las distintas polémicas estéticas, y el despeje del término «poesía social»(189).

2. Victor García de La Concha, que en espera del tercer volumen de La poesía española de 1935 a 1975(190), nos ha presentado recientemente en una serie de artículos(191) y en uno de los coloquios celebrados en Oviedo en mayo de 1987(192) una línea de lectura sobre el papel de la Generación del 50 en el proceso de la escritura poética de postguerra. En este último coloquio vino a diferenciar el nuevo tiempo dialectico a través de las siguientes pautas: 1) Metapoesía. 2) "la palabra que quiere adivinar... entender... poner claridad", es decir, la poesía como forma de conocimiento. 3)"La evocación constante de la palabra memoria". 4) La elegía (193). Tan amplias como la historia

de la poesía misma nos parece la primera y cuarta pauta. De la tercera nos ocuparemos en el próximo capítulo. Mas significativa no parece: lo que llama en uno de sus artículos: "La potencialización del arte de la memoria", de la memoria como artificio estético que posibilita el desdoblamiento, y la creación del personaje espectral(194):

Es la memoria no ya sólo como filtro selectivo sino como guía y auténtica actora de la escritura. Por su acción podrá el poeta liberarse de las ataduras de las coordenadas de tiempo y espacio: al hilo de la evocación activa, se superpondrán épocas distantes, y verá, como espectador, entreverarse experiencias propias y sucesos ajenos: porque ya no es él quien, en rigor, guía la escritura, sino un *alter ego*, su memoria(195)

Observamos que dicha descripción de la memoria *sensitiva*, se parece bastante a la que realizara Coleridge en su Biographia Literaria de la «imaginación secundaria», y que como ya vimos Valente(196) emparentó con la «poesía meditativa» y J.Gil de Biedma emparentará con la «poesía de la experiencia»(197):

La imaginación secundaria es eco de la primaria, coexistiendo con la voluntad consciente y, aunque idéntica a la primaria en su género de operación, diferente en el modo y grado de dicha operación; la imaginación secundaria disuelve, extiende y disipa, con el fin de crear nuevamente, y si tal cosa no fuere posible, todavía tratará de idealizar y unificar, siendo esencialmente vital(198).

Lo que justifica la opinión de García de la Concha, de que dicha *memoria sensitiva*, suponga el retorno de "todo lo que a fines del pasado siglo había servido para construir el discurso simbolista frente al del agotado realismo"(199), es decir, suponga la recuperación de una tradición poética

iniciada en el Barroco, perfeccionada y continuada por el simbolismo y buena parte de la poesía española del XX, e interrumpida por cualquier tipo de «realismo», de memoria mecánica o certeza mimética. Dicha memoria sensitiva, marca igualmente la continuidad con los poetas del 70, distinguiendo el citado crítico, en función de la presencia o ausencia del referente real distintas formas de aprehensión entre ambos bloques epocales, ya que en la «Generación del 50» (200):

Con independencia de que la aprehensión poética se esfuerce en trascender la corteza de lo real y a pesar de los mecanismos de distanciamiento(...) el poema fragua como un discurso que logra la coherencia no en su propia autonomía, en la realidad que pudiera construir su propia sintaxis, sino en la referencia última a la realidad exterior en sí (201)

Frente al arte de la memoria novísimo que a través de elipsis, collages e interrupciones, situará la palabra en contextos insólitos y con frecuencia extralógicos (202). Pero matizando dicha tesis con respecto al grado de referencialidad o disipación, transparencia u opacidad del discurso poético con la *realidad en sí*, podemos recordar con Ph. Silver que "la poesía a un nivel ontológico, no hace sino un solo gesto, reiterándolo una y otra vez: un gesto fallido en dirección al mundo" (203). Nosotros hablaríamos, apurando las generalizaciones, de dos construcciones distintas del personaje poemático en función de la labor de connotación de referentes biográficos o de dos grados de confianza en la ecuación la memoria/ los signos (204).

3. C. Bousoño con Poesía postcontemporánea (205), prolonga su tesis sobre las cosmovisiones históricas centradas en un grado de individualismo (206), pero a diferencia de artículos anteriores (207), propone ahora (concretamente a partir del prólogo de 1974 a F. Brines) la ordenación en generaciones de

la «época postcontemporánea», pero en otro sentido -según Bousoño- al vigente hoy en España: "en la interpretación que propongo todas las generaciones verdaderamente vivas percibirán de manera intuitiva el nuevo grado de racionalidad o individualismo y reaccionarían frente a él" (208), de forma que seguirá insistiendo como en anteriores artículos en que "a partir de 1947, todos los poetas no anquilosados en España (y no sólo en España) hicieron *realismo*, lo mismo Aleixandre, Cernuda, Alonso, etc., que Otero, Hierro, o... Brines, Rodríguez y los otros miembros de su generación" (209). Habría que precisar a estas alturas la amplitud de término *realismo*, y si dentro de ese *todos* caben *Cántico* y *el Postismo*. En definitiva Bousoño va relacionar la primera y segunda generación de posguerra a través de dos notas comunes: «realismo» y «moralismo», y las va a separar según los mecánicos quince años y el énfasis sobre el primer o segundo término del binomio "yo y mi circunstancias":

La generación nacida entre 1909 y 1923 pondrá el énfasis sobre el segundo elemento, en la sociedad, mientras la generación nacida entre 1924 y 1938, sin destruir el esquema (la «verdadera realidad» sigue siendo la misma) correrá el acento hacia el elemento primero, hacia la noción de persona (210).

Si acudimos a las once diferencias que genera -según Bousoño- dicho acento (211), o es miopía nuestra o en último término no acabamos de comprender la "amplitud" de la enmienda a la teoría generacional.

4.- José Luis García Martín, La segunda generación de posguerra (212): defensor acérrimo del método generacional (213), arremete contra la utilización sin rigor crítico de dicho método, que al parecer sólo él conoce y disfruta de sus ventajas. Aunque comulgamos con nuestro crítico en que todos aquellos que rechazan tal método en

prólogos o declaraciones de principios no dudan en utilizarlo; también constatamos que nos resultan más reveladores de la dialéctica histórica de la poesía española de posguerra aquellos trabajos que utilizan el *marbete* en sentido lato, como simple base para movernos y no mecánicamente, pese al detrimento del rigor crítico del término, en cuyo valor dudamos, si el resultado son estudios como el que nos ocupa. Distingue varios grupos («la generación sevillana del cincuenta y tantos», «el grupo catalán», «la generación del cincuenta y uno», y otros regionales) y una sola generación verdadera: «la segunda generación de posguerra», definida por las fechas de nacimiento, fechas que se flexibilizan a través del comodín «constelación» -ejemplo Valverde, Vázquez Montalbán-, y una poética/temática generacional que se estrella en el cliché.

5.- Destacamos finalmente los trabajos sobre el «grupo de Barcelona» de Laureano Bonet y Carme Riera. El primero reconstruyendo la prehistoria de dicho grupo a través de la Revista *Laye* (214) y el magisterio de Gabriel Ferrater (215) -particularmente importante en Jaime Gil-. Del tantas veces citado *La Escuela de Barcelona* de Carme Riera(216), destaco los documentos de primera mano usados por la autora - declaraciones e insinuaciones de los propios protagonistas, reconstrucción de tertulias y estrategias generacionales- que en la mayoría de los casos no han contado con testimonios escritos, o con una correcta utilización, y que son material imprescindible para recomponer el itinerario de dicho grupo de amigos(217), génesis de lo que será la invención de la Generación de los 50. La tesis del amiguismo o el entramado de relaciones como indiscutible punto de partida en cualquier generación o lanzamiento literario, la suscribimos plenamente. Finalmente destacamos sobre este grupo el número monográfico de la Revista *Insula*(218), coordinada por C.Riera, con importantes trabajos sobre el grupo en sí y sus componentes -entre los que se incluye a

A. Costafreda y G. Ferrater- (las continuas referencias a dichos trabajos expresan nuestras deudas con los mismos).

Dentro del ámbito del hispanismo norteamericano contamos con: 1.- Andrew Debicki (219) y su discípula Margaret Persin (220), crítica fundada en la «recepción» del texto, en la necesidad de definir a un «lector implícito», asistida por el desconstruccionismo (es decir: pretendida fusión Eco-Culler), y a la base de la defensa por parte de algunos poetas del periodo de la poesía como forma de conocimiento y por tanto de la doble autonomía del acto de escritura y lectura; pero dicha pretensión metódica se resuelve en vagos usos, a veces forzados, de términos recetarios, tales como «lector implícito», «proceso de escritura/lectura», «intertextualidad», etc., lectura tecnicista que encubre la mayoría de los mismos estereotipos al respecto de la poética del 50. Nos negamos a creer que el metatexto o poema como proceso, sea característica exclusiva o definitoria de dicha poética (221). 2.- Dionisio Cañas en Poesía y percepción (222) siguiendo los presupuestos de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, realiza una particular lectura de Brines, Rodríguez y Valente siendo «la mirada» y «la contemplación» -crepuscular, auroral y nocturna, respectivamente- el objeto de lectura de nuestro ensayista, que aun hablando de «promoción», hemos de agradecerle que realiza su estudio independientemente de dicho criterio.

Finalmente memorias, encuentros, festejos y congresos, de los que quiero destacar por sus correspondientes registros bibliográficos: «El Congreso de Literatura contemporánea en Castilla y León» (223) -mayo de 1985-, Los «Encuentros» de la Casa de Verines (224) -septiembre de 1985-, «Encuentros con el 50» (225) -Oviedo, primavera de 1987-, los tres bajo el brazo organizativo y amparo lector del infatigable García de la Concha. Y especialmente destaco el

organizado por la revista Olvidos de Granada («Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la Generación del 50», Granada, diciembre de 1985), tanto por el material memorístico(226), como por el aclaratorio «Coloquio sobre poesía», tantas veces citado, en el que intervienen A.González, C.Rodríguez, J.A.Goytisolo, F.Brines, J.M.Caballero Bonald, C.Sahagún y F.Quifiones. Aclaratorio porque confirma y reconoce nuevamente la génesis, proceso e intrigas(1959-65) de lo que se ha llamado «Generación del 50». Subrayo el comentario de Brines sobre el punto de no retorno a partir del 65:

La poesía que unifica el grupo, la que se publica en Colliure, es una poesía de toma de posición, de testimonio que se hace frente al momento histórico, pero cuando desaparece surge la voz que tenía que surgir(pág.130)

Frente a reticencias anteriores (véase la Antología de Batlló), observamos una cierta aceptación del término generación, no en sentido orteguiano ni en cualquier otro sentido crítico, sino como "fatalidad cronológica" -en expresión de Brines- o desde la simple complacencia en el motivo del encuentro -"no es desagradable reconocerse entre determinados nombres" (J.A.Goytisolo)-. Quien presenta una nueva acepción del término será Claudio Rodríguez, más evidente que irónica y más a favor de la noción de estilo que de época:

La gente piensa que las generaciones se tienen que parecer en algo. Precisamente yo pienso lo contrario. Una generación se establece, no en los canones de Ortega, sino precisamente por las diferencias que puedan existir, no por afinidades, que muchas veces son afinidades de época, cronológicas(...) La prueba es que leyéndonos a nosotros no nos parecemos ninguno(...) y estas diferencias son las que establecen las generaciones(pág.145).

Afinidades de época que todos parecen aceptar: 1) «Poesía de la experiencia», a través de un personaje poemático "que quizá se parece más al personaje real del poeta que en otras promociones anteriores" (pág. 154). 2) Frente a la «poesía social», «poesía autocrítica», «poesía como forma de autoconocimiento». 3) Poesía «moral», pero no una moralidad programática, "moralidad radical del ser" -en expresión de C. Rodríguez-. 4) Apertura a nuevas tradiciones -especialmente la poesía inglesa contemporánea- y conexiones con J.R. Jiménez y la Generación del 27.

Cerrando ya este trabajo la revista *El Urogallo* presenta un «Cuaderno» bajo el título «Poetas del 50. Una revisión». Destacamos el artículo de Miguel Casado (227) donde analiza en dos fases el funcionamiento del pretendido método generacional en torno a dicho grupo: una "delimitadora", es decir, el recorte de campo a través de una antología o confección de la lista canónica de los autores que constituyen el grupo -"de modo que el resto de los poetas de la misma edad se convierten de inmediato en epígonos o secundarios" (pág. 36)-; y otra "simplificadora" o trazado de un retrato robot entre un núcleo de los poetas elegidos, en este caso -según Casado- la «Escuela de Barcelona», modelo para la "antología hoy canónica, ~~El grupo poético de los años 50~~" (pág. 28). Retrato robot o serie de tópicos conceptuales, tomados como axiomas no sometidos a contraste y que "acaban situándose como esquema previo a la lectura, aunque no tengan demasiado que ver con los textos" (pág. 29). Señala tres parámetros con respecto a ese relato simplificador:

1) Ruptura con la poesía social: "la enorme contradicción que subyace: por un lado, el grupo canónico del 50 se articuló fundamentalmente en torno a la poesía social; por otro lado, la mayor ruptura que se le suele atribuir es la que le separa de esa misma poesía social" (pág. 29) -cfr. el relato crítico Castellet (1960)/J.O. Jiménez (1972)-.

2) «Poesía de la experiencia» como rótulo que usualmente distingue al grupo, presentado a través de los siguientes temas: reconquista de la subjetividad, los textos se abastecieron de memoria personal (sobre todo la infancia y la vida cotidiana), enfoque narrativo y recuperación del papel de la anécdota (que no deja de ser por parte de Casado una caracterización demasiado rápida de dicha modalidad de la poesía moderna(228))-: "ciertamente hay en el «grupo de Hortelano, poesía de la experiencia...pero representa sólo una parte extremadamente pequeña, minúscula en el conjunto de su obra"(pág.32), subrayando los casos de Valente, Costafreda y Rodríguez -dos hijos antologados- al margen de dicha concepción.

3) La preocupación por el lenguaje "esta afirmación deja en el aire el problema de en qué consiste la poesía cuando no se preocupa por el lenguaje"(pág.34).

Pero aunque no se trate de sustituir nombres sino de cambiar las formas de atención, se hace hincapié en lo que el crítico denomina la «periferia» del cincuenta: Antonio Gamoneda, M^aVictoria Atienza, Vicente Núñez, Manuel Padorno, Angel Crespo, Luis Feria -a la misma mira apunta el artículo de Sufén (229)-, y en las poéticas independientes (C.Rodríguez y J.A.Valente). Dos conclusiones podemos extraer de este interesante artículo, que compartimos plenamente:

"La práctica habitual del método consiste en sustituir la crítica, en cuanto lectura/retrato del texto, por la historia de la literatura, con su aparato de clasificación y taxidermia"(pág.29).

Y la intervención decisiva de intereses editoriales con sus correspondientes círculos de poder a la hora de trazar/fijar una nómina de poetas, unos rasgos estéticos en vez de otros

bien distintivos o la historia de nuestra más reciente literatura española(230).

NOTAS AL CAPÍTULO 1.

(1) nº 26, 15 de febrero de 1948.

(2) nº 74, 15 de febrero de 1952.

(3) nº 95, 15 de noviembre de 1953.

(4) Para una bibliografía de dicha revista, vid.: Laureano BONET, La Revista Laya. Estudio y antología, Barcelona, Ediciones Península, 1988, págs. 13-15. Añádase: Esteban PINILLA DE LAS HERAS, En manos de la libertad, Barcelona, Antropos, 1989; Laureano BONET, «Laya y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 3-5; Francisco FARRERAS VALENTÍ, «Laya, desde dentro: una experiencia», Insula, núms. cit., págs. 5 y 6.

(5) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación», Laya, nº 23, abril-junio de 1953, págs. 23-26. Todos los artículos de dicha revista lo citaremos a través de la antología de L. BONET, cit., págs. 147-152.

(6) Carlos BARRAL, Los años sin excusa. Memorias II, Madrid, Alianza Tres, 1982, pág. 39.

(7) Vid. el capítulo 2.2. :«Sobre una polémica y su trastienda: conocimiento/comunicación».

(8) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación», op. cit., pág. 149.

(9) Jaime GIL DE BIEDMA, «Pedro Salinas en su poesía», Laya, nº 17, enero-febrero de 1952, págs. 11-19 (incluido en L. BONET, op. cit., págs. 238-249).

(10) Jaime GIL DE BIEDMA, «Jorge Guillén-Cántico», Laya, enero-febrero de 1952, págs. 64-66. Primer anticipo de «Cántico» el mundo y la poesía de Jorge Guillén, Barcelona, Seix-Barral, 1960 (incluido en El Pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 73-191).

(11) Jaime GIL de BIEDMA, en L. BONET, La Revista Laya, cit., págs. 240-241.

(12) La orientación hacia el objeto y la temática de las cosas, son parámetros que según Juan CANO BALLESTA define la postura inicial del 27. Vid., La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972, pág. 27.

(13) "Clamo a tu vientre lívido de viento,/ al corazón estrecho de tus gallos,/ a sus látigos rojos, a los rayos/ que acribillan tu hueco firmamento.// Busco la arista del desdoblamiento,/ hurtarme fruto a mis normales tallos,/ libertarme en tus ácidos caballos/ y ungir tus torres de mi advenimiento.// Si llegaras conmigo a la ondulada/ alta loma del ser, donde se muta/ la sangre viva en símbolos de hielo...// Mas quién podrá parar la madrugada/ alzando ya la concha de su ruta/ sus rapaces de luz sobre tu vuelo" (C. BARRAL, «Noche», Laye, nº 14, junio-julio de 1951, pág. 27).

(14) "Tu cuerpo en qué alegría de revuelo,/ que inmediatez de trinos, ¡oh agitada/ pasión de tí, de tórtola inspirada,/ de azul y pluma en claro azul! (Uccello)// Pájaro. Sal. Escribe por el suelo/ el gozo de tu jaula enamorada,/ sea risueña alcándara la espada/ de gavilán blandida para el vuelo.// Yo, tu fronda apartada. Permanente/ árbol donde resuena tu destino,/ leeré tu trayectoria. Se adivina// tan bien lo que se espera... Del camino/ oblicuo, qué te importa, ¡oh diferente/ mirlo de luz si vienes a la encina" (C. BARRAL, «Pájaros para Yvonne», Alcalá, nº 20, 10 de noviembre de 1952, s.p.) ambos poemas formarán parte de Las aguas reiteradas, Barcelona, Publicaciones de la Revista Laye, 1952.

(15) J. GIL DE BIEDMA, «Colegio Mayor», Laye, nº 22, enero-marzo de 1953, págs. 53-54. Incluidas posteriormente en la plaquette Según sentencia del tiempo, Barcelona, Laye, 1953.

(16) «Cántico»: el mundo y la poesía de J. Guillén, cit., págs. 78-82.

(17) Vid.: Sultana WAHNÓN, «Jorge Guillén: la proclamación del júbilo», en Estética y crítica literarias en España (1940-1950), Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1988, págs. 712-735.

(18) Vid.: el capítulo 2.1., «El compromiso literario (retórica de "lo social" y posiciones críticas)».

19) «Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», Insula, nº 494, enero de 1988, pág. 21. Recogido ampliado posteriormente en una publicación bajo el mismo título (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990).

20) Gabriel FERRATER, «Sobre la posibilidad de una crítica e arte», Laye, nº 23, abril-junio de 1953, págs. 27-37. Sobre la ejemplaridad de G. Ferrater en el grupo de Barcelona, vid.: Joaquín MOLAS, «Los ensayos de Gabriel Ferrater», Gaceta Literaria, nº 1, mayo de 1973, pág. 126; José María CASTELLET, «Sobre Gabriel Ferrater», en Questions e literatura, política i societat, Barcelona, Edicions 62, 1975, pág. 177; Laureano BONET, Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983; Jaime GIL DE BIEDMA, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», en Francisco RICO ed., Edad Media y literatura contemporánea, Madrid, Trieste, 1985, págs. 61-87.

21) Sobre la presencia de Ortega y La Revista de Occidente en Laye, véase el nº homenaje a Ortega (nº 23, abril-junio de 1953) y el artículo de Laureano BONET, «Ortega y la generación de 1950: el caso Laye», Insula, núms. 440-441, julio-agosto de 1983, págs. 6-7.

22) Vid. Dámaso ALONSO, «Primer conocimiento de la obra poética: El del lector», en Poesía Española, Madrid, Arca, 1962, 4ª ed., págs. 37-45,

23) Vid. José PORTOLÉS, Medio siglo de Filología española 1896-1952, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 172-173.

24) Juan FERRATÉ(R), «Dámaso Alonso: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos», Laye, nº 13, mayo de 1951, pág. 62.

25) En este sentido véase el siguiente texto de Gabriel Ferrater: «Una obra de arte es, si se quiere, la expresión e la experiencia de la vida que posee su autor; pero hay que andar con mucho cuidado al usar el término de expresión», porque sus enlaces semánticos inducen a eligrosos equívocos. si pensamos que «expresar» equivale a transmitir» o a «reproducir» algo, si creemos que detrás de la expresión debe hallarse un «contenido» expresado, entonces nos equivocamos radicalmente al hablar de expresión con propósito de la obra de arte" («Un texto olvidado de Gabriel Ferrater -1954-»), en Laureano BONET, Gabriel

Ferrater, Entre el arte y la literatura. Há de una aventura juvenil, cit., pág. 130).

(26) Juan FERRATÉ(R), «Aspectos de la obra de arte», Laya, nº 19, mayo-junio de 1952, págs. 5-10. Incluido en Dinámica de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, 1982, 2ª ed., págs. 11-19.

(27) S. WAHNÓN, Estética y crítica, cit., pág. 457.

(28) Con obras como las de Amado ALONSO, Poesía y estilo de Pablo Neruda (1951) y Materia y forma en poesía (1955); Dámaso ALONSO, Poesía española (1950), Seis calas en la expresión literaria española (1951) y Estudios y ensayos gongorinos (1955); Emilio ALARCOS LLORACH, La poesía de Blas de Otero (1955); Carlos BOUSONO, Teoría de la expresión poética (1952); Francisco LÓPEZ ESTRADA, Introducción a la Literatura medieval (1952); José María VALVERDE, Estudios sobre la palabra poética (1952). (Vid. Miguel Angel GARRIDO GALLARDO, «La Moderna Teoría literaria en España», en Estudios de Semiótica literaria, Madrid, Anejos de la Revista de Literatura, nº 40, 1982, págs. 27-47)

(29) Ambos trabajos publicados en Madrid, CSIC, 1967 y 1971 respectivamente.

(30) J, Mª CASTELLET, «Notas sobre la situación actual del escritor en España», Laya, nº 20, agosto-octubre de 1952, págs. 10-17. Artículo que fue también publicado en Alcalá, núms. 23-24. 10 de enero de 1953, s.p. y que tuvo su prolongación en «Notas sobre la situación actual del escritor catalán», Insula, nº 95, 15 de noviembre de 1953, pág. 10.

(31) Op. cit., pág. 172.

(32) Op. cit., pág. 167.

(33) Op. cit., pág. 175.

(34) Otros trabajos dentro de esta corriente crítica militante, serán: Alfonso SASTRE, Drama y sociedad (1956) y Juan GOYTISOLO, Problemas de la novela (1959).

(35) "Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético. Escribir un poema es una «experiencia» original, la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta", T.S. ELIOT, Función de la poesía y función de la crítica, Barcelona, Seix-Barral, 1955, pág. 137.

(36) Jaime GIL DE BIEDMA, «Poesía y comunicación», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 67, 1955, págs. 96-101. Vid. capítulo 2.2.

(37) J. M^a CASTELLET, «Notas sobre la situación...», op. cit., pág. 171.

(38) Vertiente que inicia España (1944-50), fundamentalmente a partir de 1949. Vid. Enrique AZCOAGA, «los problemas del escritor (Páginas de un diario)», España, nº 42, 1949, Págs. 886-88. Vid. capítulo 2.1.

(39) T.S. ELIOT, «The Waste Land, versión de Juan Ferrater», Laya, nº 21, noviembre-diciembre de 1952, págs. 44-54. J. JOYCE, «Stephen Héroe, versión de Juan Ferrater», Laya, nº 23, abril-junio de 1953, págs. 105-116.

(40) Vicente ALEIXANDRE, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», Instituto de España, 1955, en Obras completas, Madrid, Aguilar, vol. II, 1978, 2ª ed, págs. 492-514.

(41) José Luis CANO, Antología de la nueva poesía española, Madrid, Gredos, 1958. (En esta primera edición no estarán incluidos ni J.A. Goytisolo, ni A. Costafreda, lo que despierta claras suspicacias contra el centralismo poético por parte de la «Escuela de Barcelona». Vid. n.64).

(42) Carlos BOUSONO, «Ante una promoción nueva de poetas», Cuadernos de Agora, núms. 27-28, enero-febrero de 1959, págs. 3-41. Dicho artículo tendrá respecto al término generación una «Aclaración», Cuadernos de Agora, núms. 35-36, septiembre-octubre de 1959, págs. 35-36. No es ésta la primera presentación aislada de los jóvenes poetas, Mariano ROLDAN bajo el título «Doce poetas españoles» publica en la Revista de la Universidad de Antioquía (Medellín, Colombia, primer trimestre de 1956) unas notas sobre lo que él llama poetas novísimos. De dicho artículo dan noticias Índice (nº 92, septiembre 1956, p.7) y Poesía española (nº 57, septiembre 1956, págs. 1-2). Los seleccionados por M. Roldán

son J.M.Caballero Bonald, Jaime Ferrán, J.A. Valente, Hnos. Murciano, J.Mariscal, V.Núñez, J.L.Tejada, J.López Pacheco, J.L.Martín Descalzo, P. Paz Pasamar y C.Rodríguez.

(43) «Ante una promoción nueva de poetas», *cit.*, pág. 4.

(44) *Op. cit.*, pág.3.

(45) *Op. cit.*, págs. 4-5.

(46) Hemos de insistir en este carácter de selección, ya que de ningún modo se intenta presentar una nueva generación o promoción poética, como quiere dejar ver José Luis GARCÍA MARTÍN (La segunda generación poética de posguerra, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, 1986, pág.17).

(47) *Indice*, nº 79, abril de 1955, pág. 13-14.

(48) Nº 80, mayo de 1955, pág 15.

(49) Nº 81, junio de 1955, pág. 11.

(50) Nº 84, septiembre de 1955, pág. 18.

(51) Núms. 88-89, abril-mayo de 1956, pág 12.

(52) Nº. 91, julio de 1956, pág. 17.

(53) Nº 99, noviembre de 1956, pág.17.

(54) Nº 81, junio de 1955, pág.11.

(55) Véase también sus primeros artículos: José Angel VALENTE, «Vicente Huidobro; últimos poemas», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 7, enero-febrero de 1949, págs. 207-210 y «Poesía para el pueblo», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 18, noviembre-diciembre de 1950, págs. 471-472.

(56) J.A. VALENTE, «Angel González», *Indice*, núms. 88-89, abril-mayo 1956, pág. 12.

(57) J.A. VALENTE, «José Agustín Goytisolo», Índice, nº 94, noviembre 1956, pág. 17.

(58) J.A. VALENTE, «Jaime Ferrán», Índice, nº 91. julio 1956, pág. 17.

(59) J.A. VALENTE, «Carta abierta a J.M. Caballero Bonald», Índice, nº 81, junio de 1955, pág.11. Vid. la respuesta de J. M^a CASTELLET, «¿Qué es clásico?», Índice, nº.82, julio-agosto de 1955, p.17.

(60) Luis CERNUDA, Estudios sobre poesía española contemporánea, 4^a ed., Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 15.

(61) Josep CASANOVAS I PUIG, «La generación de músicos del 50», Alcalá, nº 20, 10 de noviembre de 1952, s.p.

(62) Insula, nº 151, 15 de junio de 1959, pág. 4. En la sección «La flecha en el tiempo», también se menciona el número homenaje que la revista Agora realiza por el mismo cumpleaños (marzo-abril, 1959): "Tres generaciones de poetas españoles -la del 27, la del 40 y la del 50 o 55- están representadas en el cordial y bello homenaje de Agora" (pág.2). Los poetas seleccionados serán: E.Cabañero, A.Costafreda, J.Ferrán, J.A.Goytisolo, M^a.E.Lacaci, M.Mantero, S.March, C.Rodríguez, C.Sahagún y C.Lagos. Obsérvese igualmente como fluctúa el marbete generación del 50 o 55. Luego no son los años 63-64 los primeros en que se registra dicho rótulo, como señala Carme RIERA (La Escuela de Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1988, pág.17.).

(63) José M^a. CASTELLET, Veinte años de poesía española (1939-1959), Barcelona, Seix-Barral, 1960.

(64) Carlos BARRAL, Los años sin excusa, cit. pág.175. "La publicación de los primeros libros era todavía mayor problema. Aunque eso, tal vez, haya cambiado muy poco en estos cuatro lustros. Las cartas de Jaime reflejan los serpenteantes caminos que hubo que recorrer para llevar a la imprenta Metropolitano y Según sentencia del tiempo. Una de ellas, de 18 de agosto de 1956, dedicada a derimir el pleito de ventajas e inconvenientes como posibles editoras de Metropolitano entre la colección Adonaís, instrumento de emergencia de toda poesía joven peninsular, controlada por José Luis Cano y bajo la influencia de Vicente Aleixandre - una colección editada por el Opus, de libros microscópicos e incoleccionables y en la que había que convivir con todos

los Pérez de la cuerda granadina" (*Ibid.*, pág. 182). Vid. algunas de dichas cartas en «Jaime Gil de Biedma, El juego de hacer versos», *Litoral*, núms. 163-165, 1986, págs. 33-57.

(65) "De acuerdo en planear juntos una política de publicaciones" (Carta de Jaime Gil de Biedma a Carlos Barral, fechada en Manila, 5 de mayo de 1956, *Litoral*, núms. cit., pág. 40).

(66) Otras tácticas generacionales del «grupo de Barcelona»: Las Conversaciones poéticas de Formentor (1959) (vid. *Insula*, nº 148, 15 de marzo de 1959, pág. 4 y nº 151, 15 de junio de 1959, pág. 10. Vid. *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVI, marzo de 1959, págs. 235-8). La presentación conjunta en otoño del 59 propiciada por J. Hierro en el Ateneo de Madrid (vid. *Insula*, núm. 156, noviembre de 1959, pág. 4). Y la participación en el homenaje a Miguel Hernández -16/1/61- que organiza la Universidad de Barcelona (vid. *Insula*, nº 171, febrero de 1961, pág. 4).

(67) Carlos BARRAL, Los años sin excusa, cit., págs. 179-180 (subrayado nuestro).

(68) "Me había interesado mucho el Axel's Castle de Wilson, que me pasó Jaime Gil de Biedma cuando escribí el prólogo a Veinte años de poesía española, y aún conservo el ejemplar de Literatura y sociedad (The Triple Thinkers), en la edición de Sur, de Buenos Aires, que me prestó Nissa Torrent en 1958 cuando buscaba afanosamente una bibliografía difícil de obtener en la España de los años cincuenta" (J. M^a CASTELLET, Los escenarios de la memoria, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 206).

(69) Como señala Carme RIERA -La Escuela de Barcelona, cit., pág. 20- Castellet coincide curiosamente con la visión oficial que desde la cátedra y la Academia se ofrecía de los veinte últimos años de la poesía española, sustituyendo y equiparando los términos «simbolismo» y «realismo» con poesía «arraigada» y «desarraigada» (Vid. Dámaso ALONSO, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952).

(70) Vid.: José Angel VALENTE, «Machado y sus apócrifos», en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, págs. 102-108. Jorge GUILLÉN, «El apócrifo Antonio Machado», en José ANGELES, ed., Estudios sobre A. Machado, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 217-230. José Olivio JIMÉNEZ, La presencia de A. M. en la poesía española de posguerra, USA, Society Spanish and Spanish-American Studies, 1983. Juan Carlos

RODRÍGUEZ, «Machado en el espejo», en La norma literaria, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1984, págs. 215-233.

(71) Claudio GUILLÉN, «José María Castellet y la crítica literaria», Insula, núm. 167, octubre de 1960, págs. 4-5.

(72) La Escuela de Barcelona, cit., págs. 190-194.

(73) Vid.: José María AGUIRRE, Antonio Machado, poeta simbolista, 2ª ed., Madrid, Taurus, 1982.

(74) Juan LECHNER, El compromiso en la poesía española del siglo XX, 1ª parte: de la Generación de 1898 a 1939, Leiden, Universitaire Pers Leiden, vol. I, 1968. Andrew P. DEBICKI, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Gredos, 1968. Vid. también Juan CANO BALLESTA, La poesía española entre pureza y revolución, cit.

(75) Veinte años de poesía española, cit., pág. 31.

(76) Como señala Fanny RUBIO, "Juan Ramón está en la mesa de trabajo, Antonio Machado en la dedicatoria o en el acto público" («Poesía del medio siglo: Cinco calas», en Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pág.82). Podemos considerar ciertos testimonios con respecto a la presencia de J.R. Jiménez en la joven poesía del medio siglo:

José Angel VALENTE: "Sin JRJ no se podría explicar la poesía moderna. Luego está Machado, un gran poeta, que está en la poesía española que más me interesa, en la línea meditativa de Quevedo y Manrique. Pero lo que no me gusta es el machadismo de algunos poetas actuales, esa insistencia en la bondad tan literaturizada ya, da asco. Hace falta una racha de maldad en poesía" (Entrevista con «J.A.Valente: Premio Adonais, 1954», Ateneo, nº especial, 1955, pág.42). Vid., también del mismo autor, «J.R. Jiménez en la tradición del medio siglo», Indice, nº 97, enero de 1957, págs. 5,6 y 10 (incluido en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, págs. 89-101).

Angel GONZALEZ: "el lenguaje de su última época: la poesía pura, la poesía desnuda de JRJ fue una gran sorpresa en su momento" (Tino VILLANUEVA, «Entrevista con A.González», en Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald, London . Támesis Books Limited, 1988, pág.341). Vid. también: Angel GONZALEZ, Juan Ramón Jiménez, Madrid, Júcar, 2 vol., 1974.

Francisco BRINES: "Este genuino creador, menospreciado por la mayoría de los críticos y poetas de nuestra hora, tuvo el

don del magisterio" («Carlos Sahagún», La caña gris, núms. 4-5, otoño de 1961, págs.50-52). "Mi aprendizaje estético y sentimental lo hice con J.R.J" (Luis Antonio de VILLENNA, «Una charla con Francisco Brines», Olvidos de Granada, nº 13, 1986, pág.35.). "Yo he hablado en esta vida mucho de JRJ, pero a mi alrededor oía hablar muy poco de él y mucho de A.Machado. E incluso recuerdo que em la Universidad de Valencia, cuando murió JR, salió una revista, se suponía que de homenaje a JR, y era una diatriba conta él desde la primera página a la última. A veces hay paradojas: yo, que mi formación, mi educación literaria y mi sensibilidad ha sido educada por JR, quedé muy sorprendido cuando al publicar mi primer libro la crítica, en general, señalaba una cercanía o una afinidad con A. Machado" («Coloquio sobre poesía», Olvidos de Granada, nº cit., pág.134.)

José Agustín GOYTISOLO: "yo siempre consideré que el gran poeta español de este siglo fu esa persona, que debió ser inaguantable, insufrible y terrorífica, para los demás , que era JRJ. él tomó toda la tradición modernista, postparnasiana, postsimbolista y compañía y la giró como un calcetín. Cuando se lee la Segunda antología poética, publicada en 1920, y se recuerdan algunos de los poemas que hay ahí, es incomprensible casi no ver que sin aquello no podía haber salido la generación del 27(...).La influencia de JRJ está todavía por explicar . Los que han dicho que no la tenían son las que la tenían más de todos" («Coloquio sobre poesía», Olvidos de Granada, nº cit., pág.134)

José Manuel CABALLERO BONALD: "Yo empecé a escribir bajo la sombra de JRJ y todavía siguen pareciéndome muchos de sus poemas absolutamente modernos y ejemplares. Me parece que esta diferencia entre el JR poeta y el Machado hombre fue bastante clara como ascendiente literario y social en nosotros" («Coloquio sobre poesía», Op. cit., pág.134.). "Encontré mi primer gran maestro literario: JRJ, que me enseñó tanto como poeta que como prosista. JR supuso para mí un máximo ejemplo de dignificación intelectual, la sublimación de un modo de entender y vivir la poesía. Le debo mucho a su palabra poética" (Tino VILLANUEVA, «Entrevista con Caballero Bonald», en Tres poetas de posguerra..., cit., pág.350).

(77) En dicha exclusión entrevemos el rechazo de Jaime Gil a las estupefacciones verbales: "Emilio Prados tuvo mucha influencia personal pero nunca fue un poeta de primera fila(...) tenía una reputación establecida de superarcángel lírico que está a cien leguas de todad las contingencias de la vida vulgar" (Bruce SWANSY y J.R. ENRÍQUEZ, «Una conversación con J.Gil de Biedma», en J.R.ENRÍQUEZ, El Homosexual ante la sociedad enferma, Barcelona, Tusquets, 1978, págs. 205-10).

(78) "Para Bousoño sigue vigente, en líneas generales, la concepción de tradición simbolista de la poesía, en la que tanto el lenguaje, como su significación, rehuyen su relación con la realidad objetiva" (Veinte años de poesía..., cit., pág.81). Vid. la respuesta de Bousoño a tales comentarios, «Carta abierta a J.ª Mª Castellet», Insula, nº 170, enero de 1961, pág. 15.

(79) Jaime GIL DE BIEDMA, «Después de la muerte de Alfonso Costafreda», en El pie de la letra, cit., pág. 234. De dicha exclusión nos da testimonio igualmente Carlos BARRAL: "Y qué tenaces son los reflejos de venganza personal. Pienso en el caso de Alfonso Costafreda, poeta olvidado desde hace diez años, totalmente extrañado en el exilio ginebrino, a quien la presencia en aquella hábil nómina de nuevos poetas a tener seriamente en cuenta urgía más que a todos nosotros. Fueron vanas las repetidas intervenciones de Goytisolo y mías, a veces agudas y hasta violentas, en defensa de su inclusión, alegando la justicia y la conveniencia. Gil de Biedma se oponía una y otra vez, con argumentos aparentemente fríos y razonables, pensados para impresionar al antólogo, en guardia ante el peligro de ser acusado de nepotismo por compinchería. Las razones de Jaime no eran justas, contrarias a la evidencia de que el primer libro de Alfonso, Nuestra Elegía, rebasado ya en aquel momento tanto por la moda como por la poética de compromiso que intentábamos agresivamente imponer(...). Gil confesaría muchos años más tarde, a raíz de la muerte del poeta, en un artículo homenaje, que le movía la venganza, que no había perdonado a Costafreda una torpeza más bien social a propósito de alguno de sus textos. Un gesto de caprichoso desprecio por algo que probablemente no había ni siquiera leído" (Los años sin excusa, cit., pág. 180).

(80) "Había, eso sí, que destilar alrededor de ese juego una filosofía elástica acerca del realismo que permitiera la convivencia de nuestras oscuras poéticas de jóvenes líricos formados en el tardío simbolismo, con trastiendas psicologistas y utillaje de tradición barroca, con el simple naturalismo, la poética de la avaricia de medios y el descaro ideológico del grupo de los prosietas" (Carlos BARRAL, op. cit., pág.177).

(81) Con respecto a esta nómina véase los siguientes testimonios: "El mismo Castellet nos ha insinuado que para acabar su Antología esperó unas semanas a que saliera Compañeros de viaje de Jaime Gil" (Carme RIERA, La Escuela de Barcelona, cit., pág.184). "Anteanoche me llamó (Barral), para prevenirme de que Castellet consideraba mi exclusión de su Antología, por ser poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Juan Ferraté,

para leerles mis poemas de este verano. José María, que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación. Carlos ha estado muy generoso en este asunto y le estoy muy agradecido" (Jaime GIL DE BIEDMA, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, págs.151-152). Con respecto a la incómoda presencia de Claudio Rodríguez por su mal casamiento con el adjetivo social, dice CASTELLET: "(los seleccionados) tienden con la excepción de este último (extraordinariamente dotado, por otra parte) hacia una poesía que hace suyos, en líneas generales, los postulados que A. Machado propugna en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua" (Veinte años de poesía..., cit., pág.101).

(82) Además de los artículos de Claudio GUILLÉN, José Angel VALENTE y Ricardo DOMENECH, que comentaremos inmediatamente. Vid. también los siguientes artículos que entran a formar parte en dicha polémica: Carlos VELEZ, «Veinte años de poesía española», Acento cultural, núms. 9-10, julio-octubre de 1960, págs. 47-9. Manuel MANTERO, «Crítica bibliográfica», Cuadernos de Agora, núms. 46-48, agosto-octubre de 1960, págs 44-47. Carlos BOUSONO, «Carta abierta a J.Mª Castellet», cit. Angelina GATELL, «Carta abierta», Poesía Española, nº 108, diciembre de 1961, pág. 12. Guido CASTILLO, «El almanaque del Sr. Castellet», Índice, nº 166, octubre de 1962, pág.14. Inman E. FOX, «Poesía social y tradición simbolista», La Torre, nº 64, 1969, págs. 47-62. Todos los artículos señalados son detractores de la profecía de Castellet excepto el de Carlos Velez, aunque hace una clara referencia a la campaña de autopromoción: "excesivo detenimiento del autor en un determinado grupo poético, en el que los poetas catalanes ocupan casi todos los escaños" (pág.49).

(83) Vid. Claudio GUILLÉN, «J.M.Castellet y la crítica literaria», cit. págs.4-5. Jaime GIL DE BIEDMA, que acababa de publicar «Cántico»: El mundo y la poesía de Jorge Guillén (Barcelona, Seix-Barral, 1960), envía a Insula una carta (nº 169, diciembre de 1960, pág.14) a propósito del artículo de Claudio Guillén, al que califica de "curioso e interesante", probablemente no pudiendo arremeter contra su integridad, mira con lupa un comentario del crítico, a propósito de «El mundo está bien hecho» o «Este mundo del hombre está mal hecho», acusándolo de interpretar versos como proposiciones genéricas (vid. «Sobre el hábito de la Literatura como vicio de la mente y otras ociosidades», en El Pie de la letra, cit., pág.249). Por encima de todo cualquier pretexto era válido para dejarse notar y para dar la nota.

(84) José Angel VALENTE, «Del simbolismo a nuestros días», Insula, nº 174, mayo de 1961, pág.6.

(85) J.M. COHEN, Poesía de nuestro tiempo, tr. española, México, F.C.E., 1963.

(86) «Del simbolismo a nuestros días», cit., pág. 6.

(87) José Angel VALENTE, «Tendencia y estilo», Insula, nº 180, noviembre de 1961, pág. 6.

(88) Ibidem.

(89) Ibid.

(90) Vid. José Angel Valente, «Poesía para el pueblo», cit.; y a propósito de la publicación de su poema «El moribundo», El Ciervo, núm. 91, enero de 1961 (reproducido en, Índice, núm. 146, febrero de 1961, pág. 18).

(91) «Tendencia y estilo», cit., pág. 6.

(92) Evitando polarizaciones como Acento cultural (1958-1960) y la tercera etapa de La Estafeta Literaria (1957-1962), y tomando como espacio Insula, la revista más abierta a cualquier tendencia, cfr. la convivencia de artículos como los de: José MARRA LÓPEZ, «La colección Colliure. Poesía del compromiso», nº 183, febrero de 1962, pág. 4. Gabriel CELAYA, «Tirios y troyanos. Sobre poesía y política», nº 184, marzo de 1962, pág. 4. Con los de Aquilino DUQUE, «Realismo de ciudad y realismo de campo», nº 175, junio de 1961, pág. 7. Julia UCEDA, «Presupuestos para una nueva poesía española», nº 185, abril de 1962, pág. 7.

(93) Dicha sección se extenderá desde el nº 162 de mayo de 1960 hasta el nº 226 de septiembre de 1965. Contará con otros colaboradores como José Marra López, Antonio Gamoneda y Aquilino Duque.

(94) Ricardo DOMENECH, «Una generación en marcha», Insula, nº 163, junio de 1960, pág. 5.

(95) Ricardo DOMENECH, «Una generación en marcha», Insula, nº 162, mayo de 1960, pág. 11.

(96) Ricardo DOMENECH, «El tiempo joven. Novela, poesía, teatro», Insula, nº 174, mayo de 1961, pág. 4. (Hemos de subrayar que este artículo convive en el mismo número con el de José Angel VALENTE, «Del simbolismo a nuestros días», cit.).

(97) Ricardo DOMENECH, «La Literatura popular», Insula, nº 166, septiembre de 1960, pág. 4; nº 168, noviembre de 1960, pág. 6; nº 169, diciembre de 1960, pág. 14.

(98) Ricardo DOMENECH, «Dos décadas de poesía española, I», Insula, nº 166, septiembre de 1960, pág. 4; «Dos décadas de poesía española, II», Insula, nº 167, octubre de 1960, pág. 5.

(99) Claudio GUILLÉN, «José María Castellet y la crítica literaria», cit. pág. 4.

(100) Luis JIMÉNEZ MARTOS, Nuevos poetas españoles, Madrid, Agora, 1961, pág. 10.

(101) Op. cit., pág. 19

(102) Op. cit., pág. 12

(103) Op. cit., pág. 16

(104) Pedro SALINAS, «El concepto de generación literaria aplicada a la del 98», en Literatura española del siglo XX (1941), Madrid, Alianza, 1970, págs. 26-33.

(105) Rafael Morales desde La Estafeta Literaria entablará una polémica con Jiménez Martos a propósito de esta pretendida generación, insistiendo en la línea de Bouscño en la continuidad de la poesía española desde la segunda mitad de los años cuarenta (Vid. La Estafeta Literaria, núms. 229, 230, 232, años 1961-2).

(106) Tres poemas de Como quien espera el alba («Primavera vieja», «El andaluz» y «Elegía anticipada») se publican en Cántica, Primera época, nº 5, junio de 1948; más el número homenaje 9-10 de la Segunda época, agosto-noviembre de 1955. Fuera del ámbito de dicha revista, se publica una segunda edición de Donas (Madrid, Insula, 1949), no sin que la

censura interviniera en la supresión de algún fragmento y Papeles de San Armadans publica en 1959 «Historial de un libro». Su única obra poética publicada tras la guerra civil será Poemas para un cuerpo (edición limitada y fuera de comercio, Málaga, Imprenta Dardo, Colección «A quien conmigo va», 1957). No nos resistimos a reproducir la reseña que Ventura DORESTE realiza de dicha publicación, tanto como síntoma de un estado de nuestra crítica, como del profundo desconocimiento de la obra de Cernuda: "...el tema amoroso, tal como está aquí tratado, parece referirse a una amada abstracta y distante. Bien que los poemas estén consagrados a un cuerpo tangible, ignoramos sus perfecciones o peculiaridades y las delicias que la cercanía provoca en el poeta; nada se nos dice, por ejemplo, de la esbeltez de un talle ni de la estremecedora curva de los senos(...) Leyendo las dieciséis composiciones de Luis Cernuda (más alto poeta que clarividente crítico) advertimos que quien ama viene a ser infinitamente superior a la persona amada. Pero observamos que no está bien empleada la palabra persona. Pues del título de los poemas y de su bella sucesión se infiere que la pasión ardorosa sólo ha sido disparada por la perfección lineal de un cuerpo y no por los dones espirituales que suele manifestar el amado objeto hermoso" (Insula, núm.142, 15 de septiembre de 1958, pág.7)

(107) Léase el siguiente testimonio de Jaime GIL DE BIEDMA: "No es que, de la mañana a la noche, unos cuantos jóvenes descubriéramos en Cernuda a un gran poeta ignorado -pues ignorado no era, a pesar de cuanto él dijese-, sino que su obra de madurez nos llegaba en el momento justo. Quizás el primero en advertirlo fue José Angel Valente, o al menos fue el primero en advertírmelo a mí. Era en abril o en mayo de 1959 y la nueva edición de La realidad y el deseo -cosas de entonces- no había llegado aún a mis manos; sin el ilimitado entusiasmo que despertó la lectura de «Historial de un libro», publicado muy poco antes en Papeles de San Armadans, hubiera sido incapaz de comprender adónde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación. La proximidad era genuina, consistía en algo más que en personales afinidades -de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí-, porque se percibía asimismo en otros poetas compañeros nuestros, y desde antes de 1958.(...) El parentesco no resultaba tan sorprendente como nuestras actitudes de entonces lo hacían parecer; si Cernuda asume la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas, nosotros, en nuestra poesía, intentábamos asumir una y otra, para reconocernos. El punto de partida era el mismo y los extremos se tocan, Ambos postulan un modo semejante de

concebir y realizar el poema" (, «Como en sí mismo, al fin», en El pie de la letra, cit., pág.337).

(108) A diferencia del «grupo Cántico» más interesado en el periodo juvenil: Un río, un amor(1929), Los placeres prohibidos(1931), Donde habite el olvido(1933) e Invocaciones(1935). Vid. Guillermo CARNERO, El grupo "Cántico" de Córdoba, Madrid, Editora Nacional, 1976.

(109) José Angel VALENTE, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», La caña gris, núms. 6-8, otoño 1962, págs.29-38. (Recogido en Las palabras de la tribu, cit., págs. 127-143).

(110) Luis L.MARTZ, The Poetry of Meditation, Yale, Universitu Press, 1955. Vid. también con respecto a las relaciones entre prosa devota y los metafísicos ingleses del XVII: J.A.VALENTE, «Una nota sobre las relaciones hispano-inglesas en el siglo XVII», en La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1983, págs.113-132.

(111) Vid. Luis CERNUDA, «Samuel Taylos Coleridge», en Pensamiento poético en la lirica inglesa del siglo XIX, Madrid, Tecnos, 1987, págs. 50-63.

(112) J.A.VALENTE, Las palabras de la tribu, cit., pág. 138.

(113) Vid. Pensamiento poético en la lirica inglesa del XIX, cit., pág.58.

(114) Las palabras de la tribu, cit., pág.139

(115) «Como en sí mismo, al fin», cit., pág.341.

(116) Jaime GIL DE BIEDMA, «El ejemplo de Luis Cernuda», La caña gris, nº cit., (recogido en El pie de la letra, cit., pág.73).

(117) El pie de la letra, cit., pág. 71.

(118) Op. cit., pág. 72. Vid. capítulo 3.3.

(119) Vid, F. CAMPBELL, «Gabriel Ferrater o las mujeres», Barcelona, Lumen, 1971, pág.395.

(120) Francisco BRINES, «Ante unas poesías completas», La caña gris, núm. cit., págs. 117-153.

(121) Vid. Francisco RIBES, Poesía última, Madrid, Taurus, 1963, págs. 12-13 (a partir de aquí citaremos después de lo reproducido la página correspondiente en dicha antología).

(122) Vid. José Olivio JIMÉNEZ, Diez años de poesía española (1960-70), Madrid, Insula, 1972, págs.17-18.

(123) Angel GONZALEZ, «Poesía española contempo-ránea», Los Cuadernos del Norte, nº 3, agosto-septiembre de 1980, pág. 5. Vid el capítulo siguiente.

(124) Poesía última, cit., pág.12.

(125) Vid. noticia en Insula, nº 208, marzo 1964. Vid. capítulo 2.1.

(126) José Angel VALENTE, «La necesidad y la musa», Insula, nº 198, mayo de 1963, pág. 6. (Recogido en Las palabras de la tribu, cit., págs. 161-169)

(127) Op. cit., pág. 164-165.

(128) Op. cit., pág. 165.

(129) Op. cit., pág. 167.

(130) J. GIL DE BIEDMA, «El ejemplo de Luis Cernuda», cit., pág.72

(131) Insula, nº 205, diciembre de 1963, pág.3 y 5.

(132) Carlos BOUSOÑO, «Poesía contemporánea, poesía poscontemporánea», Papeles de Son Armadans, nº 101, agosto de 1964, págs. 121-184. (Incluido en Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970, 5ª ed., t. II págs. 227-319).

(133) Vid.: Carlos BOUSOÑO, épocas literarias y evolución, Madrid, Gredos, 1981.

(134) Carlos BOUSOÑO, Teoría de la expresión poética, cit., pág. 299-230.

(135) Marca Bousoño tres técnicas de objetivización en la poesía española de posguerra, dos de ellas adelantadas por Antonio Machado: el uso de la primera persona del plural en vez de la primera del singular, y el empleo de la segunda persona como testafierro de la primera. Y una peculiar del periodo: la creación, por parte del poeta, de "personajes" que no es necesario entender como meros símbolos de la subjetividad y que a veces, ni siquiera admiten tal interpretación; relaciona este procedimiento con el estilo narrativo o seminarrativo que sustituye al puramente lírico del periodo anterior.

(136) Op.cit., págs. 310-311. A partir de «Situación y características de la poesía de Francisco Brines» (prólogo a F.Brines. Poesía 1960-1971, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, págs. 9-94) C.Bousoño propondrá la ordenación de la "época postcontemporánea" en generaciones.

(137) José Olivio JIMÉNEZ, Cinco poetas del tiempo, Madrid, Insula, 1964.

(138) Op. cit., pág.39.

(139) Leopoldo DE LUIS, Antología de la poesía social, Madrid, Alfaguara, 1965. Vid. capítulo próximo.

(140) 1961: Carlos BARRAL, Dieciueve figuras de mi historia civil; Gabriel CELAYA, Los Poemas de Juan de Leceta; José Agustín GOYTISOLO, Años decisivos; Ángel GONZALEZ, Sin esperanza, con convencimiento; Jesús LÓPEZ PACHECO, Canciones de Amor prohibido. 1962: Angel CRESPO, Suma y sigue; Gloria FUERTES, ...Que estás en la tierra. 1963: José Angel VALENTE, Sobre el lugar del canto; José Manuel CABALLERO BONALD, Pliegos de cordel. 1965: Jaime GIL DE BIEDMA, En favor de Venus. 1966: Alfonso COSTAFREDA, Compañera de hoy. Obsérvese que sólo en 1961 se publican cinco títulos, mientras que los seis restantes tardan cuatro años en salir; síntoma de la que las directrices iniciales eran cada vez más remotas. Vid. MA PAYERAS GRAU, «Literatura, sociedad anónima», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs.8-13.

(141) Jesús FERNANDEZ PALACIOS, «Entrevista con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía», Fin de siglo, nº 5, septiembre de 1983, pág. 70. Léase en este sentido la carta de Jaime Gil a Francisco Brines, fechada en Barcelona, 21 de mayo de 1964, y véase como ese intento de hermandad generacional, fue a veces un intento fallido: "Querido Paco, con bastante retraso, debido a que tengo el vicio de escribir cartas en la oficina y esto a últimos tiempos me he encontrado con demasiado trabajo, vuelvo a coger el hilo de la propuesta que te hice en Madrid: si te sería posible entregar un libro de versos para la colección Colliure, y en qué plazo, más o menos. Faltan aún dos títulos por salir de los 12 que se programaron al iniciar la colección -aparte, o mejor dicho, además del de Valente, que supongo ha de ponerse a la venta dentro de escasas semanas. Dado el régimen de «pequeña velocidad» a que progresan ahora las ediciones de la colección, creo que con que entregases tu libro dentro de un año, o año y medio, bastaría -según recuerdo, me dijiste dos in the making, pero ninguno próximo a la conclusión. Dime algo, y, si afirmativo, le pediré a Jaime Salinas, que es quien se encarga del asunto, que se ponga en contacto contigo. Mi dirección: Muntaner 520, Barcelona. Al contestar, te agradecería que me diceses las señas de Jacobo M. en su desierto; supongo que en su situación actual le gustará recibir cartas, y a mí me gustaría saber algo de él. Sabes que me tienes a tu disposición. Un abrazo afectuoso de tu compañero." (Olvidos de Granada, núm. cit., pág.37). Esos posibles libros serán, El santo inocente (Madrid, Poesía para todos, 1965) y Palabras a la oscuridad (Madrid, Insula, 1966). Contamos además con la siguiente declaración del propio Brines: "Al grupo catalán se habían incorporado Angel González, Valente y Pepe Caballero, y algunos más, y todos ellos publicaron en la colección. Cuando yo conocí a Jaime Gil, -sólo había salido Las Brasas-, me propuso publicar en Colliure mi libro siguiente, cosa que a mí me convenía en cuanto a la proyección de mi nombre, pero ya sabía que Palabras a la oscuridad no entraba en aquellas coordenadas, y si lo hacía yo traicionaba a la colección, y la colección traicionaba de alguna manera mi libro. Decidí entonces no publicarlo allí, y lo hice en Insula" (Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990, pág.25).

(142) José MA CASTELLET, Un cuarto de siglo de poesía española (1939-64), Barcelona, Seix-Barral, 1965.

(143) J.M. CASTELLET, Spagna: poesia oggi, Milán, Feltrinelli editore, 1962.

(144) Vid.: Carme RIERA, La Escuela de Barcelona, cit., págs. 240-241.

(145) J. Ma CASTELLET, Los escenarios de la memoria, Barcelona, Anagrama, 1988. Vid., próximo capítulo.

(146) Ruben VELA, Ocho poetas españoles, Buenos Aires, Ediciones Dead Weighte, 1965. Tenemos noticia de esta antología, inencontrable para nosotros, a través de Angel Crespo, «Ser o no ser del 50», junio 1990, págs. 64-65. La poética de Carlos Barral está incluida en Diario de Metropolitano, Granada, Diputación Provincial, 1988, págs. 267-270.

(147) Jaime GIL, «Poética», en Ocho poetas españoles, citado por Angel Crespo, op. cit., págs. 64-65.

(148) Diario de Metropolitano, cit., pág. 267.

(149) Carlos BARRAL, en José Batlló, Antología de la nueva poesía española (1968), 3ª ed., Barcelona, Lumen, 1977.

(150) Considérese el siguiente testimonio sobre la colección «Poesía para todos», subtitulada precisamente como «antología de la poesía de al «generación del 50»" por parte de Manuel PADORNO: "Tuve la idea a lo largo de los años 60, después de llegar a Madrid en 1963(...). Había obtenido en 1962 un accésit del Premio Adonais de Poesía con A la sombra del mar. En la «cacharrería» del Ateneo, lecturas de poesía que dirigía José Hierro (en su casa conocí a Paco Brines) y en las Tertulias del Instituto de Cultura Hispánica, que dirigía Rafael Montesinos, conocí a los poetas de mi generación y a los anteriores. Luis Feria trabajaba en la revista Reader's Digest; al frente del departamento se hallaba Fernando Quiñones y con él José Manuel Caballero Bonald(...). Tanto a Quiñones como a Caballero Bonald o a Luis Feria aquella idea de una colección de libros de poesía que fuera a su vez, permisiblemente, una antología de la poesía española joven les resultó bien y apoyaron el proyecto. Fernando y José Manuel se hallaban muy atareados, no tenían tiempo material de ocuparse en el proyecto. Luis sí disponía y acordamos entonces codirigirla, siendo secretaria Josefina Betancor(...) viendo las dificultades económicas, se replanteó el problema de la financiación, a Fernando se le ocurrió que podíamos hablar con José Antonio Muñoz Rojas. Efectivamente, una tarde nos presentamos todos en la Casa de las Siete Chimeneas, sede del Banco Urquijo, donde trabajaba Muñoz Rojas. Le expusimos el proyecto y la

forma de financiación, o ayuda, que esperábamos de él (...). La colección llevaría dibujos de los pintores de nuestra generación; concreté el formato, y se encargó de diseñar el tipo de letras de la cubierta nuestro común y buen amigo el dibujante y pintor Miguel Acquaroni, que también trabajaba en Reader's. Pedí el primer número a Angel González. Me dio una carpeta de poemas a los que titulé, con su consentimiento, Palabra sobre palabra, que era uno de los versos de un poema suyo allí incluido. El dibujo se le pidió a Ricardo Zamorano. Esto era el año 64-65. José Antonio Muñoz Rojas nos concedió una subvención hasta que la colección pudiera autofinanciarse. Distribuíamos los libros por las librerías de Madrid y los enviábamos a los suscriptores de todas partes. Pero enseguida nos dimos cuenta de una cosa: si la colección pretendía autofinanciarse teníamos que recurrir a una mejor distribución. Josefina y yo viajamos a Barcelona para hablar con Carlos Barral y proponerle si en su editorial, Seix-Barral, él podía distribuirla. Carlos nos acogió muy cariñosamente. Desde ese momento mantuve un entendimiento y afecto con él que perdurará siempre. Luego su jefe de distribución, Soriano, así como después Antonio Patón, excelente amigo, con el que nos relacionamos durante muchos años, nos atendió considerablemente viendo en la colección Poesía para todos una pequeña empresa, atípica, de gran valor espiritual. Luego siguieron El Santo Inocente, de F.Brines (dibujo de Manuel Viola), 1965; Usuras, de C.Barral (dibujo de Martín Chirino), 1965; El hombre de la aguja en el pañal, de Lorenzo Gomis (dibujo de Manuel Rivera), 1966; Docena florentina, de Angel Crespo (dibujo de J.P.Moreira de Fonseca), 1966; Poemas póstumos, de J.Gil de Biedma (dibujo de Pedro González), 1968, segunda edición 1970; Presentación y memorial para un monumento de J.A.Valente (dibujo de Antonio Saura), 1970; y, finalmente, Circunstancias y acordes, de Fernando Quiñones (dibujo de Arcadio Blasco), 1970. Y se anunciaban títulos de C.Rodríguez, L.Feria, A.Costafreda, J.M.Caballero Bonald, C.Sahagún, mío y de otros" (El Urogallo, nº 49, junio 1990, págs. 67-68).

(151) Antología de la poesía social (1965), 3ª ed., Madrid, Júcar, 1982, pág.42.

(152) José MARRA LÓPEZ, «Una nueva generación poética», Insula, nº 221, abril de 1965, pág. 5.

(153) Manuel MANTERO, Poesía española contemporánea (1939-65), Barcelona, Plaza y Janés, 1966.

(154) Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social), Madrid, Insula, 1966, pág. 483.

(155) Vid. especialmente: Jaime GIL DE BIEDMA, «Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)», en El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 200-206 (el citado artículo se publica a principios de 1965 en el semanario neoyorquino The Nation). Juan GOYTISOLO, «literatura y eutanasia», en El furgón de cola, Barcelona, Seix-Barral, 1976, págs. 77-94 (1ª ed., París, Ruedo Ibérico, 1967).

(156) Vid. Julia UCEDA, «La traición de los poetas sociales», Insula, nº 242, enero de 1967, págs. 1 y 12. David BARY, «Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea», Papeles de Son Armadans, nº 131, febrero de 1967, págs. 161-189. José María CASTELLET, «Tiempo de destrucción para la literatura española», Siempre, México, 29 de mayo de 1968 (incluido en Literatura ideología y política, Barcelona, Anagrama, 1976). Tomás SEGOVIA, «Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles», en Contracorrientes, México, Universidad Nacional Autónoma, 1973 (1ª ed., París, Ruedo Ibérico, 1967).

(157) Tomás SEGOVIA, op. cit., pág. 278.

(158) Vid.: J. Mª CASTELLET, «Tiempo de destrucción...», op. cit., pág. 137.

(159) Jaime GIL DE BIEDMA, «El ejemplo de Luis Cernuda», en op. cit., pág. 72.

(160) José Olivio JIMÉNEZ, Diez años de poesía española (1960-70), Madrid, Insula, 1972, págs. 17 y 24.

(161) José BATLLÓ, Antología de la nueva poesía española, Madrid, Ciencia Nueva, 1968 (Citamos por la 3ª ed., Barcelona, Lumen, 1977).

(162) Op. cit., págs. XIII-XVIII. Para abreviar taremos después de lo reproducido la página correspondiente.

(163) Vid. Guillermo CARNERO, El grupo Cántico de Córdoba, Madrid, Editora Nacional, 1976, pág. 22.

(164) Carlos Barral tras señalar que la llamada Generación del 50 es "un grupo poco o nada unitario, en el que las semejanzas se pueden encadenar de dos en dos poetas", marca los siguientes rasgos generales: "el haber participado muy poco en ese movimiento que se llamó la «poesía social», haber contribuido a un cambio de temática dentro en la literatura española al centrarnos en el aspecto urbano, que hasta entonces había sido ignorado por nuestra poesía por lo menos desde la generación del 27 (y aun ésta la tocó muy de refilón), haber hecho abandono de los tópicos tradicionales y el consiguiente tratamiento tradicional de temas básicos de las letras peninsulares, como el del amor y el de la muerte, que en nosotros están presentes de otro modo. Y pocas cosas más" («Entrevista», Vuelta, núm. 32, vol. 3, México, 1979. Recogida por Pedro PROVENCIO ed, Poéticas españolas contemporáneas, Madrid, Hiperión, 1988, págs. 71-72.

(165) Enrique MARTÍN PARDO, Antología de la joven poesía española, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967.

(166) Vid. las declaraciones de Carlos BARRAL, «Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», Insula, núm. 494, enero 1988, pág. 21. O Vid. del mismo «Poesía no es comunicación», cit.

(167) Carlos Barral: "Casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de A. Machado es menos de la que se presume(...) Puestos a decirlo todo, diré, que admiro a A. Machado, pero me gusta poco" (pág. 309). Joaquín Marco: "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" (pág. 331).

(168) Vid. Philip SILVER, «Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines», Insula, nº 270, mayo de 1969, págs. 1 y 14. Se pronuncia Silver contra la visión binaria de la poesía española del XX, partida en dos tras la guerra civil; y sostiene que la obra de estos poetas representa una vuelta a la principal corriente de la poesía española del siglo XX, interrumpida por la poesía «social» y «testimonial» de la década del 40 y primeros años de los 50.

(169) Vid. Encuesta realizada por Cuadernos para el diálogo, nº 14, mayo de 1969.

(170) Carlos BARRAL, «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», Cuadernos para el diálogo, nº XIV, extraordinario, mayo de 1969, pág.40.

(171) Op. cit., pág.41.

(172) Ibidem.

(173) Felix GRANDE, «1939 Poesía en castellano 1969», Cuadernos para el diálogo, nº cit., págs. 43-61. Dicho artículo quedará ampliado en Apuntes sobre poesía española de posguerra (Madrid, Taurus, 1970) con dos apéndices, «Carlos, Carlos...» (F. GRANDE, prólogo a C.E. de Ory, Poesía 1945-69, Barcelona, Edhasa, 1970) y «Análisis de Nueve novísimos».

(174) Op. cit., pág. 52.

(175) José M^a CASTELLET, Nueve novísimos poetas españoles, Barcelona, Barral Editores, 1970.

(176) Vid. Victor GARCÍA DE LA CONCHA, La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos, Madrid, Prensa Española, 1971. Gustav SIEBENMANN, «Apartamiento y reintegro de la estética moderna», en Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973. págs. 376-425. Vid, igualmente el artículo pionero de Philip SILVER, «Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines», cit.

(177) Vid.: Victor GARCÍA DE LA CONCHA, La poesía española de posguerra..., cit., pág.28. Y Sultana WAHNON, Estética y crítica literarias en España (1940-50), cit.

(178) La «poesía de la experiencia», es una consecuencia del desmoronamiento del orden inmutable en que habitaba el poeta clásico alrededor del concepto de naturaleza como sistema de ideas, perdida la certeza en esas "verdades", la poesía moderna intenta a partir del Romanticismo no ya imitar la naturaleza, sino acercarse a la «realidad», desde la única óptica posible la relatividad y variabilidad propia de cada experiencia. Así Jaime Gil de Biedma siguiendo a Robert LANGBAUM (The Poetry of Experience. The dramatic monologue in modern literary tradition (1957), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1988), la define como aquella

que mantiene vigente "la idea o supuesto que dio forma a la poesía romántica": la idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática(...) Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de idea acerca de la realidad(...) sino en el simulacro de una experiencia real" («Como en sí mismo, al fin», El pie de la letra, cit., pág.342). Vid. también: Pere BALLAR, «Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia», Insula, núms.523-524, julio-agosto 1990, págs. 41-42; James VALENDER, «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», Litoral, núms. 163-165, 1980, págs.139-49; y el capítulo 3.3. «J.Gil de Biedma o la especial facultad de entenderse a sí mismo».

<179> Carlos BOUSONO, «La poesía de Guillermo Carnero», en G. CARNERO, Ensayo de una teoría de la visión, Madrid, Hiperión, 1979, pág.177.

<180> Jorge GUILLÉN, «Apéndice: lenguaje de poema, una generación», en Lenguaje y poesía (1961), Madrid, Alianza Editorial, 1969, págs. 190-191.

<181> Guillermo CARNERO, El grupo «Cántico» de Córdoba, Madrid, Editora Nacional, 1976, pág. 17.

<182> Jaime SILES, «Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición», Insula, nº 505, enero de 1989, pág. 10.

<183> Vid. José Olivio JIMÉNEZ, Diez años de poesía española (1960-70), cit, pág.15,

<184> Vid., op. cit., págs. 20-22.

<185> Recordemos de José Luis CANO la Antología de la Lirica española actual (Salamanca, Anaya, 1964) o primera antología donde aparece el marbete «Generación del 50», pero aplicado mecánicamente a los poetas de la Antología consultada(1952), y para diferenciarlos de la «poesía última». Confusión que crea en un libro deudor de esta antología tan disparatadas perspectivas como «Generación del 50» -los de la Consultada-, «Generación del 58» -A.González, J.A.Goytisolo, J.Gil de Biedma, C.Barral y J.A.Valente- y «otros más jóvenes» -"de los que todavía es demasiado pronto para hablar ,entre los que destacan C.Sahagún y J.Esteban"- (Pilar GOMEZ BEDATE,

Cinco poetas españoles, Buenos Aires, Revista Zona, 1964, págs. 3-14)). Que la vaguedad y hasta falsedad de los marbetes generacionales sirva para entendernos, o para evitar la fragmentación propia de un momento reciente, pero no para confundirnos en aras de una pretendida exactitud. Buen ejemplo de estas confusiones nos lo ofrece el término sustituto de J.O.Jiménez, «promoción del 60», y el recientemente recogido por Ma del Pilar Palomo y Domínguez Rey, «poetas del 60», para los poetas desclasados entre la nómina estelar del 50 y los novísimos (Vid. Antonio DOMÍNGUEZ REY, Novena versus novena. Pautas líricas del 60, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1987).

(186) Juan GARCÍA HORTELANO, El grupo poético de los años 50, Madrid, Taurus, 1978. Antonio HERNÁNDEZ, Una promoción desheredada: los poetas del 50, Madrid, Zero-Zy, 1978.

(187) El grupo poético de los años 50, cit., pág. 40. Vid. las declaraciones de García Hortelano, «Coloquio sobre novela», Olvidos de Granada, nº cit., págs. 163 y 165: "Creo que las generaciones en un sentido estrictamente literario, no es cierto, es una invención. No hay ni siquiera tres o cuatro escritores, mucho menos diez o doce, que tengan rasgos comunes, salvo que sean los rasgos comunes, y tampoco muy comunes, de la lengua literaria de la época(...) como ocurrió en el 98, menos en el 27, pero también lo suficiente, una serie de acontecimientos extraliterarios -históricos, sociales, políticos, determinan la unión y unas características, que no son literarias sino psicología de la literatura; que dan pie para hablar de generaciones literarias". En este sentido añadimos la siguiente observación de Francisco Brines: "Habría que distinguir entre generación y grupo. A la primera se pertenece por fatalidad; la razón es sólo cronológica, y dentro de ella la selección de nombres la hace el gusto, la mayor o menor estimación que los críticos y lectores sienten por unos determinados poetas. Esto deja la designación siempre abierta, y no es difícil entonces remediar silencios injustos. En la pertenencia a un grupo hay otras razones que son determinantes, y que habría que buscar en unos hechos biográficos comunes: relaciones de amistad, coincidencia en revistas, colecciones, etc. A esto atendió Juan García Hortelano en su Antología, que denominó «Grupo poético del 50»" (El Urogallo, nº 49, junio 1990, pág.61).

(188) Presenta A.Hernández dos grupos "difícilmente separables" (sic) (pág.56): los compañeros mayores - J.Mariscal, A.González, J.M.Caballero Bonald, C.Barral, J.A.Valente, J.Gil de Biedma y J.A.Goytisolo- de los menores -F.Brines, M.Roldán, C.Rodríguez, C.Sahagún y R. Soto Vergés- diferenciando a estos últimos por "ser «poetas de

Adonais» y sus voces concretizan, dentro de lo posible, la línea del mismo nombre que, a partir de C. Rodríguez, el primero de los premiados, le impone a la colección y quienes en ellas publican" (pág. 57) -se olvida el antólogo que González y Valente fueron también premio Adonais, tampoco precisa en qué consiste esa "línea"- y por el "abandono de la poesía crítica, mordaz, combativa e irreverente"- observése la imprecisión de los moldes críticos utilizados-.

(189) Vid.: Fanny RUBIO, Las revistas poéticas españolas (1936-1975), Madrid, Turner, 1976. -, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 361-362, julio-agosto de 1980, págs. 199-214. -, y José Luis FALCÓ, «La oleada de los sesenta», en Poesía española contemporánea (1939-1980), 2ª ed., Madrid, Alhambra, 1982, págs. 57-71. -, «Un encuentro necesario», Olvidos de Granada, nº 13, Extraordinario, 1986, págs. 149-151. -, «Poesía del medio siglo: cinco calas», en AA.VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 69-89.

(190) Victor GARCÍA DE LA CONCHA, La poesía española de 1935 a 1975. (t. I: De la preguerra a los años oscuros 1935-1944) (t. II: De la poesía existencial a la poesía social), Madrid, Cátedra, 1987.

(191) Victor GARCÍA DE LA CONCHA, «La renovación estética de los años 60», en AA.VV., El estado de las poesías (monografías de Los Cuadernos del Norte), nº 3, Caja de Ahorros de Asturias, 1986, págs. 10-23. -, «El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León» en AA. VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, cit. págs. 91-110. Vid. otros artículos: -, «La poesía española actual», Boletín Informativo Fundación Juan March, nº 131, noviembre de 1983, págs. 3-32. -, «Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (Esbozo)», en Literatura contemporánea en Castilla y León, cit., págs. 13-33. -, y Antonio SANCHEZ ZAMARREÑO, «La poesía», en AA.VV., Letras españolas 1976-86, Madrid, Castalia, 1987, págs. 65-105.

(192) Vid. J.M. CABALLERO BONALD, A. GONZALEZ, J.A. GOYTISOLO y Gª DE LA CONCHA, Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, cit., Págs. 47-61.

(193) Ibid., pág. 49.

(194) Victor GARCÍA DE LA CONCHA, «El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León», op. cit., pág. 93.

(195) Cfr. la deuda con el artículo de Juan FERRATÉ (y no G. Ferrater), «A favor de Jaime Gil de Biedma», Si la píldora bien supiera, no la doraran por defuera, nº 5, enero-febrero de 1969, Trent University, Peterborough, Ontario. (Incluido en Francisco RICO ed., Historia y crítica de la literatura española, vol. VIII, Crítica, Barcelona, 1980, págs. 294-300)

(196) Vid.: J.A. VALENTE, «Luis Cernuda y la poesía meditativa», op. cit.

(197) Vid.: J.GIL DE BIEDMA, «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades» (1977), en El pie de la letra, cit., págs. 240-253.

(198) Samuel Taylor COLERIDGE, Biographia literaria (citado por L. CERNUDA, Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX, op. cit., pág. 52.

(199) «El último cuarto de siglo...», op. cit., pág. 97.

(200) Incluyendo en el modo de aprehensión de la «Generación del 50» a los «desclasados» o «poetas del 60» (vid. n.180) - Felix Grande, Joaquín Marco, Angel García López, Manuel Ríos RUÍZ, Antonio Gamoneda etc... - y a poetas de promociones anteriores - Invasión de la realidad de Carlos Bousoño y Libro de las alucinaciones de José Hierro.

(201) Op. cit., pág. 98.

(202) Habría que precisar los dos momentos y discursos, ya marcados por la crítica, en la «Generación novísima»: hasta y después de 1973. Vid. Luis Antonio DE VILLENA, «Enlaces entre vanguardia y tradición», en AA.VV., El estado de las poesías, págs. 32-36; y Jaime SILES, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», op. cit.

(203) Philip W. SILVER, La casa de Antea. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez), Madrid, Taurus, 1985, pág. 242.

(204) Vid. la intervención de Arcadio LÓPEZ CASANOVA en el coloquio de la Casa de Verines tras la ponencia de Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, «La renovación estética de los años sesenta», cit. pág.23: "(...) hay una inflexión en dos puntos: El yo lírico que se transforma en sujeto lírico, con la nueva escritura pierde su protagonismo. Esto supone a nivel expresivo dos procesos de simbolización distintos -coincidencia de simbolización y diferencia de simbolización- que crean un proceso de escenificación montado a base de juegos de perspectivas que no estaban en los 50(...) ¿Cuando decimos que un poema tiene incardinación en la realidad? En mi opinión, si ocurre ésto, no hay poesía; el poema debe crear su propio mundo".

(205) Carlos BOUSOÑO, Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción, Barcelona, Júcar, 1985, pág.11. Del citado libro solo es relativa novedad la «Introducción metodológica», el resto de capítulos ya habían sido publicados: «La poesía de Claudio Rodríguez», prólogo a Claudio RODRÍGUEZ, Antología poética, Barcelona, Plaza & Janés, 1971; «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», prólogo a Francisco BRINES, Poesía 1960-1971, Barcelona, Plaza & Janés, 1974. «Ensayo de autocrítica», prólogo a Carlos BOUSOÑO. Antología poética (1945-1973), Barcelona, Plaza & Janés, 1976 (abreviado y reelaborado como introducción en Selección de mis versos, Madrid, Cátedra, 1980). «La poesía de Guillermo Carnero», estudio preliminar a Guillermo CARNERO, Ensayo de una teoría de la visión, cit.

(206) Vid. especialmente: «Nuestra posición frente a la teoría de las generaciones», en épocas literarias y evolución, Madrid, Gredos, 1981, vol.1, págs. 194-203.

(207) Vid. Carlos BOUSOÑO. «Ante una nueva promoción de poetas», cit. y «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea», Papeles de San Armadans, nº 101, agosto de 1964, págs. 121-184.

(208) Poesía postcontemporánea, cit., pág.11.

(209) Ibidem.

(210) Op. cit., pág. 39.

(211) Vid., op. cit., págs. 39-49 (1/Posición frente a la expresión de la intimidad. 2/ Posición frente a la idea de

arte mayoritario. 3/ Posición frente a la protagonización poématica. 4/Posición frente a la intensidad o el descuido estilístico. 5/Posición frente al esplendor del verso o la estrofa sueltos. 6/ Desaparición de la rima y del ritmo tradicionales. 7/Olvido de la concepción estrófica. 8/Naturalidad, no vulgaridad. 9/Posición frente a la anécdota o situación poématica de que se parte. 10/Posición frente a la poesía política. 11/Posición frente a la sátira).

(212) José Luis GARCÍA MARTÍN, La segunda generación de posguerra, Badajoz, Diputación, colección Roríguez Mofino, 1986,

(213) Vid. José Luis GARCÍA MARTÍN, Las voces y los ecos, Madrid, Júcar, 1980, págs.7-32.

(214) Vid. Laureano BONET, La revista «Laye». Estudio y antología, cit. -, «Ortega y la generación de 1950: el caso Laye», Insula, julio-agosto de 1983, núms. 440-441, págs. 6-7. -, «Laye y los escritores de 1950: prehistoria de una generación», Insula, núms. 488-489, julio-agosto de 1987, págs. 33-34. -, «Laye y los escritores del medio siglo: las primeras armas poéticas», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs.3-5.

(215) Vid. Laureano BONET, Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura, cit.; y «Los papeles y las palabras de Gabriel Ferrater», Insula, septiembre de 1988, págs. 9 y 10.

(216) Vid. también sus artículos: «Amistad a lo largo», Quimera, núm.74, enero de 1988, págs.48-55; «La Escuela de Barcelona, un habla expresiva fruto de la amistad», Insula, núm. 494, enero 1988, págs.12-13; «El núcleo poético de la "Escuela de Barcelona": vocación de modernidad», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 7-8.

(217) Otro material imprescindible en dicho sentido son las memorias del grupo, vid.: Jaime GIL DE BIEDMA, Diario de un artista seriamente enfermo, cit. Carlos BARRAL, Años de Penitencia, Madrid, Alianza Editorial, 1975; Los años sin excusa, cit.; Cuando las horas veloces, Barcelona, Tusquets, 1988. José María CASTELLET, Los escenarios de la memoria, cit. Juan GOYTISOLO, Coto vedado, Barcelona, Seix-Barral, 1985; En los reinos de Taifa, Barcelona, Seix-Barral, 1986.

(218) «El grupo poético "Escuela de Barcelona"», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990.

(219) Andrew P. DEBICKI, Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-71, Madrid, Júcar, 1987 (1ª ed. en inglés, Lexington, The University Press of Kentucky).

(220) Margaret PERSIN, Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1986.

(221) Vid. Andrew P. Debicki, «Poesía como acto de conocimiento: El texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50», en AA.VV., Simposio-Homenaje a Angel González, Madrid, José Esteban editor, 1987, págs.55-69.

(222) Dionisio CAÑAS, Poesía y percepción (F. Brines, C. Rodríguez y J.A. Valente), Madrid, Hiperión, 1984.

(223) Vid. AA VV, Literatura contemporánea en Castilla y León. cit.

(224) Vid. AA.VV., El estado de las poesías, cit.

(225) Vid. AA. VV. «Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», Insula, nº 494, enero de 1988, págs.21-24. Recogido posteriormente todos los coloquios bajo el mismo título (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990).

(226) Vid. especialmente: la carta de Jaime Gil de Biedma solicitando la colaboración de Francisco Brines en la colección «Colliure», reproducida en la n.141 y el artículo de Alvaro SALVADOR, «Angel González o la poética del pudor» (nº cit., págs. 75-78) por la utilización de fragmentos del texto «Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo» que Castellet expuso en el «Seminario Realismo-Realidad en la Literatura contemporánea» celebrado en Madrid en 1963 (vid. próximo capítulo) y una separata con la primera entrega del Diario de Metropolitano de C.Barral (publicado posteriormente por la Diputación de Granada, cit.). Para abreviar citaremos después de lo reproducido la página correspondiente en dicho número.

(227) Miguel CASADO, «Para un cambio en las formas de atención», El Urogallo, nº 49, junio 1990, págs.28-37 (para cualquier cita de dicho artículo citaremos después de lo reproducido el correspondiente número de página).

(228) Vid. también n.178 del presente capítulo.

(229) Juan Carlos SUNÉN, «La voz de los otros», El Urogallo, nº cit., págs.56-59 (dedica este artículo a A.Gamonedá, M^aV.Atencia, M.Padorno y A.Crespo).

(230) Destaco de este número la encuesta realizada a poetas incluidos en el grupo o vinculados con él. Especial interés tienen las respuestas de Ángel Crespo, recordando la revista Poesía de España(1960-63) y la antología de Rubén Vela (Ocho poetas españoles, cit.), de la que cita un fragmento de la «Poética» de Jaime Gil, y hace este sintomático comentario a propósito de los integrantes de la misma: "Estos poetas éramos Barral, Cabllero Bonald, Carriado, Gil de Biedma, González, Goytisolo, Valente y yo, lo que quiere decir que todos menos los dos editores de Poesía de España -únicos de entre los ocho que no frecuentábamos las tertulias de Vicente Aleixandre, aunque mantuviésemos una relación muy cordial con él- son miembros del grupo del cincuenta. Es que la vida era muy dura para Gabino y para mí, y el poco tiempo que nos dejaba libre el trabajo lo dedicábamos exclusivamente a nuestras empresas literarias y a las muchas lecturas que nos gustaba hacer" (op. cit., pág.64). Igualmente significativo es el relato de Manuel Padorno sobre la creación de la colección «Poesía para todos» (vid. n.150).

2. DEBATES ESTÉTICOS

**2.1. EL COMPROMISO LITERARIO
(RETÓRICA DE «LO SOCIAL» Y POSICIONES «CRÍTICAS»)**

Dos títulos de los años 1946-47, Pueblo cautivo(1) y Tranquilamente hablando(2), publicados respectivamente como anónimo y bajo seudónimo, nos sitúan ante un nuevo sentido de la rehumanización en el panorama poético español de posguerra: la poesía como *compromiso*(3). Trataremos de acercarnos a esta otra acepción de la rehumanización, dominante durante la década de los 50, que tuvo su origen - como repetidamente se ha dicho(4)- en los ideales de impureza de cierto sector del 27, y que fue generalmente englobada bajo la ambigüedad y eufemismo del sintagma «poesía social». Ambigüedad que no despejó su secuela de acepciones sustitutas («poesía comprometida», «poesía testimonial», «poesía política», «poesía militante», «poesía práctica», «poesía popular», etc...) porque estamos ante un caso de ambigüedad congénita; y eufemismo que ocultó el término quizá más aproximativo en intenciones: social-realismo(5).

Desde el espacio plural y divergente de España(6) podemos señalar los primeros acercamientos a la recién descubierta estética marxista. Extraigamos un artículo de Eugenio de Nora, sintomáticamente bajo el seudónimo de Juan Martínez, donde comenta el número anterior del siguiente modo: "Inadmisibile, en fin, que se publiquen versos sensibleros de R.de Castro, J.A.Valiente(sic)(7) y Pura Vázquez(...) si ustedes quieren hacer una poesía, una literatura humana, eficaz y popular"(8). Apretemos la consigna de Nora a través de los términos *compromiso* y *populismo*, y nos encontraremos con los recurrentes términos válidos de una falacia entre naïf, irritante e inevitable que invadirá las páginas de nuestras revistas entre 1949-59; si seguimos la pista de dichos artículos(9) podríamos reducir dicha falacia a través de la continuas

polarizaciones (poesía pura/poesía práctica, poesía minoritaria/poesía para todos, fondo/forma, simbolismo/realismo, evasión/compromiso) resueltas siempre dogmática y mecánicamente a favor del segundo término. Dicho didactismo primario nos provoca la impresión de que más que ponerse en duda una idea alfa u omega de poesía, lo que se pone en duda es la misma idea del objeto-poesía y su práctica. Sirva de ejemplo la ingenuidad del propósito poético, y más que ingenuidad la paradógica raigambre idealista: "La Poesía es un instrumento entre nosotros, para transformar el mundo" (10); "creo que escribir es obrar" (11). Como si el lenguaje diera acceso directo a las cosas (12), como si el único obstáculo entre el escritor y la realidad fuera la censura.

Así trasciende J.L. López Pacheco los efectos del *neorrealismo* sobre la circunstancia española: "El nacimiento del nuevo realismo coincidió, más o menos con la caída de Mussolini y, por consiguiente, con una apertura del rígido control estatal imperante hasta ese hecho histórico" (13). Y así confunde Alfonso Sastre representación con realidad:

El social-realismo no es una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de los escritores y artistas un determinado estilo o línea directriz. "Social-realismo" es el nombre de lo que está pasando (14).

La pobreza teórica del proyecto social-realista, empeñado en asimilar apellidos, como los de Gramsci, Sartre y Lukács, con sus consiguiente castigos escolares: 1) el carácter nacional-popular de toda cultura socialista, 2) el compromiso, 3) el reflejo estético de la realidad objetiva; no sólo nos revela el raquitismo ideológico de la mentalidad literaria del *Partido*, sino fundamentalmente un producto de laboratorio de difícil digestión, en el que sobresale el

divorcio entre ideas, consignas y producción literaria. Sirvan de ejemplos: Celaya repitiendo -"a la vez que publicaba varios libros al año- que las urgencias del momento requerían algo más que darle a la pluma" (15); Las consignas de Castellet en su Antología de 1960; o el manifiesto de Juan Goytisolo, «Para una literatura nacional popular» (16), quien desde París y la editorial Gallimard, denuncia la separación existente en España entre autor y público(=pueblo), instando al diálogo:

El diálogo es difícil, pues la eliminación de algunos obstáculos que impiden este acercamiento no depende del público ni del escritor: forman parte de una situación histórica peculiar y obedecen, por tanto, a una necesidad mecánica meramente externa. Otros, sin embargo, provienen de determinadas concepciones puramente intelectuales (17).

Dichas concepciones, serán -según Goytisolo- las teorías derivadas de la tesis orteguiana de la deshumanización del arte y las consecuencias de la concepción *nacionalista* que se impuso en España después de la guerra. Tras distinguir pertinentemente las diferencias entre *nacional* y *nacionalista*, Goytisolo formula su proyecto de una literatura «nacional popular»: "Para volver a ser universal, nuestra novela debe ser nacional popular. Para reanudar su contacto con el público ha de esforzarse en reflejar la vida y problemática del hombre español contemporáneo" (18). La mascarada no podía ser más completa, el juego de disfraces no ocultaba nada, sino el vacío de la completa ajenidad del pueblo español frente a lo que *ahí* se estaba desarrollando.

Una de las fórmulas que pretendió legitimar este nuevo sentido de la rehumanización, será paradójicamente una falsificación, me refiero a la propuesta de Aleixandre "la poesía como comunicación" (19), propuesta desarrollada a

través de una serie de aforismos no carentes de ambigüedad y que admitían -como de hecho ocurrió- varias lecturas:

CADA día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral.

EL poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana.

EL poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino(20).

Como señala Juan Carlos Rodríguez, en cierto modo, Aleixandre pretendía no sólo un "engarce real con el *vitalismo* que había caracterizado al pleno ámbito de su primera «generación»", sino también salirse del círculo vicioso de la polémica entre «formalistas» y «contenidistas» a través de una llamada de atención sobre "la necesidad del escritor de contar con el público" y "de que el poema se concibiese como una incidencia, una intervención real sobre «la moral» del público, o mejor, sobre la moral pública"(21). Apoya dicha opinión el artículo de propio Aleixandre, «Cien volúmenes de Poesía», donde a propósito de la aparición del volumen cien de la colección «Adonais», nuestro poeta hace un manifiesto a favor de la *continuidad*(24) con la preguerra (*Héroe/Adonais*) y la comunicación literaria en los siguientes términos:

La primera oleada de poesía después de 1939 parecía a la sazón encarnizada en un formalismo insistido, preciosita, que si en su origen había producido versos bellos, estaba ya convirtiéndose en una fórmula, repetible en cadena sin fin(...) Recuerdo, entonces, haber oído a jóvenes impacientes tristes vaticinios sobre la continuidad de nuestra poesía. Pero esto es tema aparte, porque todo es continuidad(...) Es todo un clima nuevo, y «Adonais» no es más que un síntoma (y también un motor). Si además interrogáramos a los autores editados en esta biblioteca, que son hoy los nuevos

poetas, ¡qué contados no contestarían que ellos escriben para los pocos o para los mejores!. Creo que hoy, si existe un carácter distintivo común a la nueva poesía, es su afán de comunicarse y alcanzar al mayor número de hombres posible (22).

Subrayamos el término *continuidad*, frente a la norma oficial propugnadora del adanismo -o de que todo habría de empezar de nuevo tras el año 39- y el término *comunicación*, más en el sentido del tan citado apóstrofe de Baudelaire: "Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère", que en el de poesía/herramienta(23). Pero no podemos olvidarnos que los aforismos de Aleixandre confluirán cronológicamente con textos como «El Arte como lenguaje»(enero, 1950) de Gabriel Celaya, que precipitarán la ambigüedad de la propuesta aleixandrina a favor de lo que pudo ser su interpretación más primaria: la comunicación de signo inmediato, con la inevitable consecuencia de la poesía como instrumento de un supuesto contenido a transmitir.

El poeta quiere poner fuera algo que lleva dentro. Pero entendamos esto bien. Expresar no es dejar ahí, proyectada en un objeto fijo -poema o libro- la propia intimidad. No es convertir en cosa una interioridad sino dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro. No hay Poesía sin dos hombres concretos y precisamente distintos: El creador y el receptor. El Arte en efecto no está encerrado y como enjaulado por la Cultura en las obras de Arte. Pasa a través de éstas como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual, en ese ser del creador y el receptor uno para el otro y en el otro, en ese contacto ardiente de dos hombres que, más allá de cuanto puede explicarse o formularse, vibran a una(24).

Bousoño retomará en su Teoría de la expresión poética (1952) dicha propuesta desde los supuestos de la

Estilística, y una nueva polémica tendrá lugar, cuyos protagonistas serán los miembros del grupo *Laye* con su defensa de la poesía como medio de conocimiento y la autonomía del lenguaje poético. Como veremos en el próximo apartado tanto Bousoño como el propio Aleixandre no excluyen el término *conocimiento*:

LA pasión del conocimiento (y deberíamos poder añadir: y de la justicia) está ínsita en el artista completo.

CONVIENE recordarlo siempre, En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una garrula suplantación.

LA forma, en poesía, no es cárcel, ni ornamento; es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible (25)

Dejemos por ahora la lectura de Bousoño, más cercana a la propuesta originaria, para el siguiente apartado, y volvamos nuevamente a la conferencia de Celaya:

Si concibo que el poema debe ser un medio conductor y no un objeto que subsiste por sí mismo, ¿qué le exigiré? Ante todo que cumpla su función, es decir, que sea un buen medio conductor(26).

La poesía como transmisión y el poema como mediador, como objeto conductor entre dos hombres, será el punto recurrente de un sector mayoritario en las «poéticas» de la Antología consultada. Además de los ya señalados Celaya y Nora, añadamos Victoriano Crémer: "Poesía es comunicación (V. Aleixandre). No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje" (27), y José Hierro: "Existiría la Poesía aún sin los poetas. Estos son meros transmisores al lenguaje humano" (28). Y aquí reside fundamentalmente la ambigüedad congénita de la llamada «poesía social»: intentar encontrar un contenido de la realidad (de orden testimonial

o conceptual) para transmitirlo a posteriori, "realidad" que se pone en quiebra como lenguaje literario. Luego, dicha falacia teórica confluye directamente en la práctica poética, revelándonos la raigambre idealista que aparentemente combate, así como el carácter regresivo -por no decir reaccionario- del proyecto social-realista(29). Sirva de muestra la Antología de la poesía social, y obsérvese el abuso del metalenguaje -a pesar del verso de Nora «es tiempo/ de no plantar rosales»-, los buenos deseos y testimonios sobre estampitas de barrios, en los que la experiencia social del sujeto lírico queda rara vez incluida, siempre oculta tras la ideología. Desde hoy, pese a la necesidad de tener siempre en cuenta la radical historicidad de la literatura, pese a que no ignoramos las condiciones que dieron lugar a la urgente aparición de este tipo de discurso, la evaluación no puede ser positiva -evaluación ya propiciada y avalada por sus propios protagonistas-; poca poesía *comprometida* se resiste a una relectura, si exceptuamos al Hierro de la Quinta del 42 y globalmente a Blas de Otero(30).

Igualmente desde este prisma teórico que hemos caracterizado a través del *compromiso*, *populismo*, lenguaje cotidiano directamente comunicativo, que pretende representar y acceder a "la realidad", se leerá la tradición poética inmediata donde Machado y Unamuno serán la moral y la didáctica, y Juan Ramón Jiménez la herejía. Veamos dos testimonios anteriores a Veinte años de poesía española:

Cómo están más cerca de nosotros, por su entremetimiento(sic), Machado y Unamuno que JRJ con su aislamiento(31).

La extraordinaria consistencia formal e intelectual de Unamuno o Machado se ve contrarrestada -en cuanto a generación se refiere- por el lirismo juanramoniano, que tanto mal hacía a la poesía en castellano(32).

Si la poesía *comprometida* y su falacia teórica será la dominante durante la década de los 50, no será la exclusiva. En el terreno de la práctica poética no logrará englobar a una nómina importante de poetas como Bousoño, Gaos, Valverde, Rodríguez, Canales o Brines; así como otro sector de jóvenes poetas romperán la homogeneidad de dicho bloque a través de una poesía de la experiencia social que les permitirá el examen autocrítico de su propia conciencia burguesa, de la relación existente entre ellos mismos y sus ideas a través de una reflexión distanciada que propicia el uso de la ironía -es el caso de los poetas de la «Escuela de Barcelona»-.

Ya en 1950, J.A.Valente tras la acusación de "sensiblero" por Eugenio de Nora, responde a su «Carta abierta a V.Crémer» en los siguientes términos:

La gran función social de la poesía dentro de la comunidad de los hombres es la que los verdaderos poetas de todos los siglos han cumplido: «Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». La poesía es irrevocablemente un producto de cultura. Por eso a los que no saben leer, de quienes se preocupa también el Sr. Martínez(...), lo mejor sería enseñarlos(33).

Este primer artículo, como otros que a continuación iremos viendo, nos permiten demostrar como confluyen simultáneamente la «retórica social» y las posiciones críticas a lo largo de los años 50. Normalmente la crítica ha polarizado este debate estético en "sociales" y "formalistas", rechazamos esta segunda acepción, en cuanto que dichas posiciones críticas suponen un rechazo de cualquier apriori estético, sólo podemos aceptarla si se refiere a la inclusión de criterios formales en la valorización artística, pero tras dicha defensa se acogen distintas prácticas poéticas, por ello preferimos hablar de

"sociales" e "independientes", evitando la polarización de este debate estético en dos bloques homogéneos(34).

Como ya vimos en nuestro primer apartado la revista *Laye* adopta en su singladura(1950-54) una clara actitud crítica y al margen de la retórica social(35). A los artículos ya comentados de Juan Ferraté(36), Gabriel Ferrater(36) Gil de Biedma(38) y Carlos Barral(39), podríamos añadir el del futuro ideólogo marxista Manuel Sacristán, en la línea del anterior artículo de Valente y a propósito del *Alfanhuí*, Sacristán reflexiona sobre el tan traído y llevado alcance de la eficacia artística:

El autor de *Alfanhuí* puede construir un tema opaco (y con ribetes morales y sociales), con intensa verdad -cosa que no puede hacer el poeta relamido y conservador-; y lo hace, al propio tiempo, con extraordinaria pureza artística -cosa que no logra casi nunca el llamado «poeta social», o «poeta comunicativo», o también «poeta engagé». Con todo su preciosismo literario, las páginas recién citadas son más eficaces, incluso moralmente, que cien poemas interminables sobre los parias y el hambre(40).

Si seguimos la pista a algunos de sus antiguos redactores, quiero señalar en primer lugar una conferencia de Gabriel Ferrater de diciembre de 1954, publicada posteriormente(41) y que ha rescatado del olvido Laureano Bonet(42), en ella aborda Ferraté el vasto tema de las relaciones artista/sociedad, en función de las posibilidades del mismo, que nos va a desvelar claramente la vaguedad del término «poesía social», en base a la distinción entre un tema *genérico* y un tema *específico*, y la preeminencia de este último sobre el primero en cualquier obra artística. Considera Ferraté, siguiendo a Valery Larbaud(43) que el tema genérico de una obra de arte "es el sentimiento o ideología que está en su trasfondo y que la sostiene"

mientras que el tema específico "es el incidente, el gesto podríamos decir, en que aquel o aquella ideología se concreta y se formula"(48). Por tanto el tema social como cualquier otro tema genérico carece de interés artístico - "de energía sugestiva"-, no se trata por la razón apuntada de escribir poemas de tema social o de inventar temas acordes con opiniones políticas, sino poemas sobre los distintos temas específicos que estén a disposición de los poetas, y que puedan incluir su experiencia social como cualquier otra experiencia, siempre que esté en acertada coincidencia o alcancen destino con y en una forma:

Toda la reclamación que en nuestros días quiere dirigirse a los artistas, exigiéndoles un arte social, se funda en la confusión entre un tema genérico, de una genericidad extrema por así decir, y por lo tanto inaprovechable para el artista, y los temas específicos, los únicos temas artísticos. (...) El tema de la obra de arte es lo que menos puede el artista elegir deliberadamente. (...) Nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento; es algo que se halla por debajo de todo contenido; es algo así como la deformación producida en nuestro pensamiento por las tensiones a que ha sido sometido; y es algo in formulable, intransmisible, irreprochable, incommunicable (45).

La presente conferencia nos permite captar la vaguedad del término poesía social, en base, a la diferencia entre principios y resultados, y ya que en poesía lo verdaderamente importante son los segundos, debíaramos decir poesía política por partir de principios políticos. Y nos permite distinguir esta poesía política de la *poesía de la experiencia social* en la que destacamos a poetas como José Angel Valente(46), Jaime Gil de Biedma(47) y Carlos Barral(48). Este último en el número homenaje que *Papeles*

Son Armadans dedica en 1958 a V. Aleixandre -número donde la norma será la irritante insitencia en el sentido/trascendencia social de la obra del maestro(49)- insitirá en dicha diferencia, proponiendo «El vals» de Espada como labios como modelo de poema de la experiencia social:

El vals, aun refiriéndose a una sociedad que no corresponde a la biografía del poeta, es un poema fundamentalmente basado en una experiencia social, un poema «social»(....) Claro es que en cualquier caso, la designación común salva enormes diferencias de intención y de matiz, y que objetivamente *El vals* se parece muy poco a los poemas que calificamos -aunque sea imprecisamente- de sociales en literatura contemporánea (50).

Es decir, la poesía intenta simular una experiencia, captar su proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales, lo que supone la particularización del material poético, la no emisión de proposiciones genéricas sino un juicio (autoexamen/autoconocimiento) inseparable de la anécdota recreada y compartible por poeta y lector.

Si acudimos a otros espacios literarios, dentro de Acento cultural, la revista que más tarde prolongó la defensa del realismo social -según Fanny Rubio(51)-, después de la publicación de estaliniano programa de Alfonso Sastre, «Arte como construcción»(52), leemos en réplica el artículo de César Armando Gómez, «Del arte como libertad»:

Es ésta, la del tema, otra de las confusiones que engendra la predicación de un arte al servicio de esquemas ideológicos determinados. Nadie puede prohibir al escritor, al pintor, crear desde los supuestos vitales ante los que su espíritu naturalmente reacciona; nadie puede imponerle otros distintos, si de verdad espera que actúe como creador. Los melindres en nombre de la pureza del arte

finalidad de la mayoría de los poemas, y no ser el lector de ellos. Se siente el vértigo, la ineficacia y la vergüenza del que habla sin auditorio o imaginándose un auditorio fantasma(61).

Distingue dos cauces la «poesía como testimonio» y «poesía como crítica», la primera "es decir, la estricta interpretación objetivista de la obra artística, puede compararse con la del *arte por el arte*(...) Se trata de una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia irrealista", con respecto a la segunda, se formula "la mayoría de las veces a partir de determinados presupuestos políticos, casi siempre ajenos a la experiencia del autor" con dos claras consecuencias: la preceptiva temática, como si "un tema justo o positivo" fuera una "especie de pasaporte de autenticidad poética"; y la reducción del dominio del lenguaje a "simple medio de transporte"(62).

En definitiva observamos en estos cuatro sectores la reacción contra una poesía sierva de la intención y los temas, reducida a su mera instrumentalidad, que operando en contra de sus propios enunciados, viene a coartar gravemente las posibilidades de acceso del escritor a la realidad; y observamos igualmente -y en especial entre los jóvenes, como veremos en el próximo capítulo- un acercamiento a la obra artística como revelación de lo oscuro, recordándonos la apreciación de T.Adorno, citada por Valente, : "Las obras de arte son exclusivamente grandes porque dejan hablar a lo que oculta la ideología"(63).

En el mismo año de redacción de dicha «Poética», se desarrolla en Madrid, un «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea», patrocinado por el Instituto Francés y el Club de la Unesco de Madrid, bajo la presidencia de José Luis Aranguren y con

la asistencia por parte extranjera de escritores como Mary MacCarthy, Nathalie Sarraute, Pierre Enmanuel y Urbano Tavares, así como los españoles Luis Martín Santos, José María Castellet, Fernando Morán, García Hortelano, López Salinas, Gabriel Celaya, López Pacheco, Torrente Ballester, Alfonso Sastre, Miguel Delibes, etc... (64). La crítica (65) ha venido a coincidir en como dicho foro sirvió para contrastar los esquemáticos planteamientos de los escritores peninsulares en torno al realismo (66), tal como se había entendido. Veamos el testimonio de José María Castellet:

La fiebre del realismo fue de corta duración -en mi caso desde 1958 hasta 1963, después de aquel coloquio precisamente(...) No había duda de que los escritores peninsulares éramos mayoritariamente favorables al «realismo» -entendido por cada cual a su manera-, según pudo constatarse a lo largo del seminario (...) Las literaturas peninsulares no podían avanzar por un camino teóricamente tan estrecho como el que yo había preconizado en el prólogo de la antología Veinte años de poesía española (...) No sé si todos los implicados estarán o no de acuerdo en situar la crisis del realismo en torno a aquel seminario, pues también podría decirse que nació muerto o que lo matamos quienes lo habíamos preconizado (67).

Se observará por el listado, que dicho seminario tuvo más consecuencias para la novela que para la poesía, ya que en ésta, como hemos visto, el parte de nacimiento y defunción se fragua simultáneamente en la década anterior. Recordemos a título de claro ejemplo el poema de Jaime Gil de Biedma «En el nombre de hoy» escrito en 1959, o «El visitante» de Valente; ambos coincidentes en la denuncia de una falsificación, o de toda conciencia oculta tras la ideología:

(...) Finalmente, a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,

Alfonso y Pepe, Gabriel
Y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,

a vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social(...) (68)

*

(...)De su dolor hablaba con palabras usadas
que de otros recibiera.
Cumplía, en fin, con ellos, no consigo,
el deber solidario de ofrecer testimonio
en contra de lo injusto.

Habría querido
saber algo más de él, de su verdad, de cuanto
fuese en su vida signo de otra vida más libre.
Mas él se limitaba al aprendido oficio
de dar fe ante los otros,
decir lo consabido,
consolidar de prisa el argumento
(por lo demás de todos ya aceptado)
que a su causa servía(...) (69).

Entramos pues en el examen de conciencia de sus propios protagonistas (revisión/conversión), coincidiendo con los «25 años de paz» y con los cambios estructurales en la sociedad española de la década de los 60, examen que englobará a toda la literatura española independientemente de géneros, y donde observamos nuevamente el protagonismo editorial, más que ideológico, de los antiguos redactores de Laye. Entre los numerosos documentos que contamos, quiero destacar -además de «literatura y eutanasia» de Juan Goytislo(70), y «Tiempo de destrucción para la literatura española» de Castellet(71)- el artículo de Jaime Gil de Biedma, «Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)», que podríamos ordenar en tres puntos perfectamente aplicables y proyectables como parámetros críticos contra cualquier poema comprometido o contra cualquier pasión consolatoria, por ello lo

superpondremos sobre el poema de Celaya «La poesía es un arma cargada de futuro»:

1.
Había en esa casi general y fevorosa militancia literaria algo como la satisfacción desviada de un impulso. Para las clases universitarias e intelectuales, la literatura *engagée* ha sido un poco lo que la devoción a este o aquel equipo de fútbol para las masas urbanas: un sucedáneo de la pasión y la acción política(72). (*Se dicen los poemas/ que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,/ piden ser, piden ritmo,/ piden ley para aquello que sienten excesivo*)

2.
Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país(73). (*Cuando ya nada se espera personalmente exaltante*).

3.
Sus poemas, novelas y ensayos(...) no son otra cosa que gestos rituales, exorcismos encaminados a expulsar los demonios, cada vez más insistentes que atormentan su buena conciencia de escritores *engagés*(74). (*Hago mía las faltas. Sientos en mí a cuantos sufren/ y canto respirando/ canto y canto, y cantando más allá de mis penas/ personales, me ensancho*).

Al mismo esfuerzo de "reconversión" psicológica que menciona Jaime Gil en este artículo alude José Angel Valente en el poema de La memoria y los signos, «Ramblas de julio, 1964», es decir, al esfuerzo de la memoria, ante el recuento de la experiencia personal y colectiva entre tantas mixtificaciones (crecimiento urbano, euforia turística, etc...) y certidumbres (la certeza de que el régimen franquista ya sólo podría caer por muerte natural del dictador, la certeza de la inutilidad del "desgañitarse"):

Me pregunto qué queda de nosotros
o si algo queda de nosotros,

de nuestra juventud en nuestra hombría.

Ahora la conversación urbana
sobre política y literatura
en un tórrido julio inanimado,
el ácido sabor de la ginebra
y el quebrantado hielo de los años más puros
deshaciéndose triste
al sol canicular de lo no compartido.

Hablamos pues en la gran urbe,
bajo la ciega luz de julio,
de la inutilidad de lo esperado.

La ciudad industrial tiene gratos ruidos
de economía en pleno desarrollo,
de bien compuesta burocracia,
alegres avenidas,
barriadas escuálidas en vías de mejora,
pulso muy europeo.

Aquí la burguesía
ha dulcemente florecido.

A media voz hablamos, repetimos
a media voz los versos,
y siempre a media voz como procede
en quienes no han tenido
acceso a la oratoria, la canción popular ni los
(*mass media*).

Inútil pues desgañitarse.

Quizá no haya elección o quizá haya
fabricantes de fe en todo momento
dispuestos a bajar la voz, el precio,
a rebajar del dogma lo que al dogma conviene,
asegurando así mejor camino
al sórdido creyente para alcanzar lo prometido.

Un río baja humano por las ramblas de julio
con sudores mezclados,
prensa de otros países,
liberales acentos de la Europa vecina,
cuernos de la abundancia pregonando más dioses,
y el seminal y heroico tantán de los turistas.

Me pregunto qué queda, pues, de todo
o de tan poco como fuimos,
bajo el tendido cielo del estío
enorme y duro, solo y sin nostalgia (75).

O Angel González con «Preámbulo a un silencio» (76) de Tratado de urbanismo (1967), evaluado por el propio poeta en los siguientes términos:

viene a ser la negación de mi intermitente, pero hasta entonces sostenida ilusión en la capacidad activa de la palabra poética. En aquellos años personalmente -y objetivamente- difíciles, cuando la esperanza en un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediada la década de los 60, la inmutabilidad (...) de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad (77)

Sin embargo el certificado final, o testamento colectivo del óbito de la «poesía como compromiso», será la Antología de la poesía social (1965), tal como empezó a valorarse desde el momento mismo de su publicación (78). Se impone la evaluación de una práctica poética, que podríamos ordenar en matizaciones -Celaya (79)-, conversiones -Hierro (80), Nora (81)- y hasta la broma -Vazquez Montalbán (82)-, además de las poéticas abiertamente críticas de nombres ya citados -Valente, Jaime Gil y Sahagún-, hemos de añadir las de Angel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo y José Agustín Goytisolo, apuntando contra: 1) el sentimentalismo, las explicaciones anecdóticas y no materialistas de la problemática social, lo que Valente denominará "realismo de superficie" (83):

Para que una poesía merezca el título de social debe estar compenetrada con una posición sociológica congruente. Creo que esto no ha ocurrido ente nosotros. Nuestra poesía «social» es individualista en el sentido de que expresa antes -y hablo en términos generales- la protesta del poeta contra lo que considera inadecuado o injusto que un conjunto de principios sociológicos. Está más cerca del llamado tremendismo, que fue una

supervivencia romántica, que del realismo base indispensable de toda posición social válida (A. Crespo, pág.281).

En la medida en que me ha sido posible, yo he procurado siempre sustraerme de los peligros de una postura excesivamente simplista, a fin de no caer en la tentación de confundir los nobles sentimientos con la buena poesía (J.A.Goytisolo, pág.306)

Y contra 2): una poética rebajada de medios, empeñada exclusivamente en variar contenidos y no en "revolucionar" la escritura, lo que Valente ya denominó en 1961 como "formalismo temático":

Además de habérsela desprestigiado con excesivos o prolongados prosaísmos y el error de consagrar a poetas de técnica reaccionaria y decadente, no ha habido adecuación entre el mundo moderno y la poesía social española. El testimonio y la espontaneidad -demasiado fáciles- no han bastado ni han resultado suficientemente constructivos, sobre todo cuando se produce un alarmante empobrecimiento del idioma (G. A. Carriedo, pág.248)

¿Cómo puede facilitarse un cambio de las circunstancias sociales con una técnica conformista? En nuestra poesía «social» hay mucho 98, no hay investigaciones formales serias y actualizadas, sistemáticas (A. Crespo, pág.282).

En una palabra, se censura el carácter reaccionario de la poesía como compromiso, en cuanto a su raigambre idealista y en cuanto a su lenguaje regresivo. El resultado final será el desfase entre «Poética» y poemas seleccionados por el antólogo, y fundamentalmente un estado de opinión generalizado en el que convergen poetas de varias generaciones, de varias calidades y grados de obstinación, apuntando al desgaste de dos fórmulas incardinadas a lo

social como género: la poesía concebida como comunicación y el lema de escribir para la mayoría; y apuntando a la renovación estética general del segundo lustro de los 60. Claro está -como estamos demostrando- que dichas fórmulas fueron rechazadas por otros -incluidos y excluidos- en esta antología desde los años 50.

Especialmente significativa nos resulta la «Poética» de Jaime Gil avisándonos en una Antología de la poesía social de la autonomía del personaje poemático, es decir, de la distancia crítica entre toda palabra y su referente, distancia crítica que asume y acepta un tono(84), y por tanto una concepción del poema "como propuesta de lectura arriesgada, diálogo entre la poética del que escribe y la del que lee"(85):

En la poesía moderna(...) es casi inevitable asumir que la primera persona del poema, la voz que habla, es el poeta mismo. Y lo que esa voz pide al lector es, antes que nada, que comulgue con ella, que incondicionalmente -mientras dure la lectura del poema- la tome por suya. 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 su lector -de su interlocutor- y a una cierta distancia de sí mismo: exactamente a las mismas que cuando comunica socialmente, personalmente, con otros hombres. En pocas palabras finales: a menudo, la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo (pág.332)

También subrayamos en dicha antología la utilización del término «poesía crítica» por parte de Angel González y Carlos Sahagún, pero con sentido distinto al que Claudio Rodríguez da en *Poesía última*:

En un principio, la poesía social de base metafísico-religiosa fue sin duda un

hecho revolucionario; en la actualidad, rebasados esos fundamentos, se ha transformado en una simple crítica de la sociedad burguesa, hecha desde dentro y, por consiguiente, con las mismas contradicciones inherentes a esa sociedad (C.Sahagún, pág.428).

Dicho término pretende marcar la diferencia respecto a la ausencia o presencia de la propia experiencia social en el poema, frente al poema reportaje y al testimonio neutro de la «poesía social», la incorporación de la propia conciencia del escritor, conciencia burguesa y autoacusadora en la «poesía crítica». Este término le servirá igualmente a Bousño para diferenciar la posición frente a los temas sociales de la segunda generación de posguerra respecto a la primera(86). Mientras que para Carnero supone un claro paso en la superación de la estética social realista, así comenta con respecto a Gil de Biedma que su enorme mérito consistió en "haber comprendido que su función residía antes en describir la decadencia de una clase que en cantar el amanecer de otra"(87). Podemos observar que tras esta distinción subyace la mantenida por Lukács entre realismo social y realismo crítico(88), de este modo lo entiende Angel González, cuando define al «realismo crítico», como "una modalidad más compleja o menos especializada de realismo que suele conocerse con el nombre de poesía de la experiencia"(89), marcando así el paso de la «poesía social» a la «poesía de la experiencia», diferencia a la que ya aludía en fecha lejana Gabriel Ferrater con su distinción entre temas «genéricos» y temas «específicos» o artísticos.

NOTAS AL CAPÍTULO 2.1

(1) Pueblo cautivo, Madrid, Ediciones FUE, 1946. Eugenio DE NORA reconoció su autoría en 1979. Vid. Juilo LLAMAZARES, «Eugenio de Nora reconoce la paternidad de Pueblo cautivo», Ceranda, semanario leonés, 17-23 de agosto de 1979, pág.15. Hoy contamos con edición facsímil y prólogo de Fanny RUBIO (Madrid, Hiperión, 1977).

(2) Gabriel CELAYA lo publica bajo el pseudónimo de Juan de Leceta, Tranquilamente hablando, San Sebastián, col. Norte, 1947.

(5) Cronológicamente la tercera acepción de rehumanización, tras la concepción antihumanista de "los escorialistas"-vid. Luis Felipe VIVANCO, «El arte humano», Escorial, vol. I, nº 1, noviembre de 1940, págs.141-150. Rafael BALBÍN DE LUCAS, «Dominio del espíritu (Tiempo de dolor de Luis Felipe Vivanco)», Escorial, vol.II, nº 4, febrero de 1941, págs. 313-316- y el neorromanticismo del segundo lustro de los 40. Vid. S.WAHNÓN, Estética y crítica literaria en España (1940-50), cit.

(4) Vid. J.LECHNER, El compromiso en la poesía española del siglo XX, cit. A.P. DEBICKI, Estudios sobre poesía española contemporánea, cit. J.CANO BALESTA, La poesía española entre pureza y revolución, cit.

(5) En este sentido apuntan los siguientes comentarios de Gabriel CELAYA: "Lo social -término neutro y ya casi académico- no es, en realidad, más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive. El poeta, como cualquier otro hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo, y responde a ella -es poeta social- en la medida en que por auténtico, desposa esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias" («Doce años después», Acento cultural, nº 3, enero de 1959, pág.19). Juan GARCÍA HORTELANO: "poesía social, término absolutamente irritante y además eufemístico, pues ocultaba otra cosa que no se podía nombrar en aquella época, el realismo socialista" («El grupo poético de los 50», Olvidos de Granada, nº cit., pág.126). José Manuel CABALLERO BONALD: "Se ha hablado ya mucho y con muy desigual lucidez de lo que representó el grupo generacional del 50 dentro de la evolución lineal de nuestra literatura de posguerra. Parece claro que la actitud de los integrantes de ese grupo poético, en tanto que sobrinos más o menos descarriados de los del 27, empezó a ser interferida por las

acuciantes proclamas de realismo social o crítico o histórico o dialéctico o no sé que más, apelativos todos ellos aireados por exclusión de su verdadero nombre: el de realismo socialista a la española" (Selección natural, Madrid, Cátedra, 1984, pág.27).

(6) Vid. la siguiente bibliografía: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, «Espadaña. 1941-1951 (Biografía de una revista de poesía y crítica)», Cuadernos Hispanoamericanos, vol. LXXIX, nº 136, agosto 1969, págs. 380-97; Félix GRANDE, «Espadaña», en Apuntes sobre poesía española de postguerra, op. cit., págs.21-26. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, «...Yo no sería su escudero: la revolución de 1944», en La poesía española de posguerra, op. cit., págs. 291-363; J. LECHNER, «La revista Espadaña», en El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1975, págs. 31-57; Fanny RUBIO, «Espadaña», en Las revistas poéticas españolas (1939-1975), op. cit., págs. 256-72; Eugenio DE NORA, «Espadaña, 30 años después», en Espadaña (revista de poesía y crítica, ed. facsímil, Espadaña Editorial, León, 1978, págs. IX-XVII.; Victoriano CRÉMER, «¡Espadaña a la vista! (Es resplandor de las cenizas)», en Espadaña, págs. XIX-XXXI; Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, «los tres grandes de Espadaña», en Historia de la literatura leonesa, León, everest, 1982, págs.647-726; Eugenio DE NORA, «Espadaña y los espadañistas», en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., págs, 53-67; Antonio CHICHARRO CHAMORRO, «Espadaña y el prosaismo: un caso particular», en literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., págs. 191-97; Ricardo DE LA FUENTE BALLESTEROS, «El grupo Halcón y Espadaña», en el mismo volumen, págs, 198-202; Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, «Espadaña, revista de poesía y crítica», en La poesía española de 1935 a 1975, vol. I, op. cit, págs. 449-485; y Sultana WAHNÓN, «Hacia la poesía social», en op.cit., págs.735-760.

(7) El poema que publicó Valente en Espadaña (nº 45, 1950) fue «la casa». Vid. la respuesta de Valente al artículo de Nora, «Poesía para el pueblo», cit.; y la de Antonio GARCÍA DE LAMA, «Sobre una carta», Espadaña, nº47, 1959, págs.993-94. estamos ante las puertas de la polémica sobre poesía popular que culminará al final de la década y continuará en la siguiente con los artículos que citamos en n.16.

(8) Eugenio DE NORA (seud. Juan Martínez), «Carta abierta a Victoriano Crémer», Espadaña, nº 46, 1950, págs.978-79. Nora ampliará su tesis sobre una literatura "humana, eficaz y popular" en el artículo «Contra una poética de avestruz (Epílogo de la carta de Juan Martínez)», que no llegó a publicarse en Espadaña, pero aparecerá posteriormente muy

resumido y con leves modificaciones, que no afectan sustancialmente a la tesis propuesta, bajo el título de «Sobre la poesía en crisis la humanización, y otras interesantes vulgaridades», Insula, nº 124, 15 de marzo 1957, pág. 5. Hoy podemos leer íntegramente dicho artículo en AA ,VV, Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., págs. 63-66.

(9) Selecciono por orden cronológico los siguientes artículos del periodo 1949-59: Enrique AZCOAGA, «Los problemas del escritor (Páginas de un diario)», España, nº 42, 1949, págs. 886-88; Victoriano CREMER, «Poetas en crisis», España, nº 46, 1950, pág. 969; Eugenio DE NORA, «Carta abierta a Victoriano Crémer», op. cit.; Miguel LABORDETA, «Poesía revolucionaria», España, nº 47, 1950, pág.1008; Alfonso SASTRE, «¿Qué es el social-realismo?», Índice, nº 51, 15 de mayo de 1952, pág. 6; José MA CASTELLET, «Notas sobre la situación actual del escritor en España», op. cit.; R. DEL VAL, «Noticia de Blas de Otero: poesía social», Índice de Artes y Letras, nº 23, sept. 1956, pág.7; José HIERRO, «Poesía pura, poesía práctica», Insula, nº 132, noviembre de 1957, págs. 1 y 4; Gabriel CELAYA, «El escritor y sus medios», Insula, nº 137, 15 de abril de 1958, págs. 1 y 9; Carlos VELEZ, «Notas sobre la poesía social», Acento cultural, nº1, noviembre de 1958, págs.13-14; Jesús LÓPEZ PACHECO, «Realismo sin realidad», Acento cultural, nº 1, noviembre de 1958, págs. 5-7; -, «Servidumbre y grandeza del escritor», Insula, nº 145, diciembre de 1958, pág.3; Isaac MONTERO, «Realismo y magia», Acento cultural, nº 2, diciembre de 1958, págs. 5-7; Alfonso SASTRE, «Arte como construcción. Once notas sobre el arte y su función», Acento cultural, nº 2, diciembre de 1958, págs.63-66; Juan GOYTISOLO, «Para una literatura nacional popular», Insula, nº 146, 15 de enero de 1959, pág.6. La experiencia "realista" permanece en la década del 60 a través de revistas como Acento cultural o La trinchera «frente de poesía libre». A dichos artículos podríamos añadir las siguientes publicaciones: Francisco RIBES ed, Antología consultada de la joven poesía española, cit.; José María Castellet, Notas sobre la literatura española contemporánea, Barcelona, Laye, 1955; y -, La hora del lector, Barcelona, Seix-Barral, 1957.

(10) Gabriel CELAYA, «Poética», en Francisco Ribes ed., Antología consultada..., cit., pág.44.

(11) Eugenio DE NORA, en op. cit., pág.155.

(12) Vid. David BARY, «Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea», cit.; y Philip W. SILVER, «Blas de

Otero en la cruz de las palabras», en La casa de Antea, cit., págs.191-219.

(13) José Luis LÓPEZ PACHECO, «Realismo sin realidad», Acento cultural, nº 1, noviembre de 1958, pág.6.

(14) Alfonso SASTRE, «¿Qué es social realismo», Índice, nº 51, 15 de mayo de 1952, pág.6.

(15) Vid. Guillermo CANERO, «La poética de la poesía social en la postguerra española», en Las armas abisinias, Barcelona, Anthropos, 1989, pág.331.

(16) Vid. José Antonio FORTE, «Coloquio sobre novela», Olvidos de Granada, nº cit., págs. 175 y ss., donde Forte confronta la labor crítica de los intelectuales anticonformistas de Madrid y Barcelona.

(17) Juan GOYTISOLO, «Para una literatura nacional popular», cit., pág.6.

(18) Op. cit., pág.11. Este panfleto tuvo su justa respuesta en el artículo de Guillermo DE TORRE, «los puntos sobre algunas "íes" novelísticas. (Réplica a J.Goytisolo)», Insula, nº 150, 15 de mayo de 1959, págs. 1 y 2. Podemos resumir la réplica de G.de Torre en los siguientes puntos: 1) la ruptura que promueve Goytisolo no es una inauguración sino una regresión; 2) carece de núcleos sólidos, puesto que centrando toda su argumentación en dos cuestiones elementales -realismo, nacionalismo- y una extrínseca -popularismo-, deja fuera todos los problemas técnicos y estéticos que ofrece la novela contemporánea; 3) lectura falsificada y descontextualizada de la Deshumanización del arte; 4) ataques *ad hominem*: "aunque preconice una literatura «nacional» Goytisolo se ha instalado en un centro internacional de enlaces(...) en el que se aplica con ardor de agente diplomático y comercial". No obstante el autor de Duelo en el paraíso tendrá sus fáciles defensores, vid.: José CORRALES EGEA, «Entrando en liza. Cinco apostillas a una réplica», Insula, núms. 152-153, julio-agosto de 1959, págs. 26 y 27; Carlos VELEZ, «Forma y expresión para una poesía popular», Acento cultural, núms. 9 y 10, julio-octubre de 1960, págs. 29-37; y la primera entrega sobre el tema de Ricardo DOMENECH, «La Literatura popular», Insula, nº 166, septiembre de 1960, pág.4; a partir de sus siguientes artículos (Insula, nº 168, noviembre de 1960, pág.6 y nº 169, diciembre de 1960, pág.14) observamos una actitud claramente escéptica. El propio Juan Goytisolo ha

evaluado su artículo de 1959 en ~~Coto vedado~~, Barcelona, Seix-Barral, 1985, págs.21-22.

(19) Vicente ALEIXANDRE, «Poesía, Moral, Público», *Insula*, nº 59, 15 de noviembre de 1950, págs. 1 y 2; «Poesía: comunicación», *España*, nº 48, diciembre de 1950, pág. 1017.

(20) «Poesía, Moral, Público», cit., pág.1.

(21) Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Poesía de la miseria, miseria de la poesía», en ~~La norma literaria~~, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1984, pág.265.

(22) Vicente ALEIXANDRE, «Cien volúmenes de poesía», *Insula*, nº 97, 15 de enero de 1954, págs. 1 y 2.

(23) Gabriel CELAYA, «La poesía es un arma cargada de futuro», en ~~Cantos iberos~~, Madrid, Turner, 1975, pág.58 (dicho poema aparece publicado por primera vez en la revista alicantina *Verba*, nº 28, diciembre de 1953).

(24) Gabriel CELAYA, «Poesía eres tú» (basada en la charla «El Arte como lenguaje» de enero de 1950), en *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta, 1979, págs.60-61.

(25) V. ALEIXANDRE, «Poesía, Moral, Público», cit., pág.2.

(26) Gabriel CELAYA, *op.cit.*, pág.63.

(27) ~~Antología consultada~~, cit., pág.65.

(28) *Op.cit.*, pág.99. Frente a las poéticas citadas véanse posiciones como las de José María VALVERDE: "la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas" (pág.200); el verso de Vicente GAOS: "Intentando olvidar que el mundo no tiene masa que comunicar a los hombres" (pág.99); o Carlos BOUSONO: "¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido real de su alma (percepciones sensoriales, o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos)" (pág.25).

(29) Vid. José Angel VALENTE, «Literatura e ideología», en Las palabras de la tribu, cit., págs.20-38 (el presente artículo aparece por primera vez en la Revista de Occidente, nº 70, enero de 1969).

(30) Con respecto a la presencia de Blas de Otero en los poetas que dieron señal de sí en los años 50, vid.: Sabina DE LA CRUZ, «Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 17 y 18. José Angel VALENTE, «Conocimiento y comunicación», en Las palabras de la tribu, cit., pág.8. Y el número homenaje de Papeles de Son Armadans, mayo-junio 1977.

(31) Carlos VELEZ, «Notas sobre la poesía social», Acento cultural, nº 1, noviembre de 1958, pág.14.

(32) Antonio LEYVA, «Notas para una teoría de la expresión poética. I Andanza histórica», Acento cultural, nº 4, febrero de 1959, pág.19. Vid. igualmente el compendio del tópico: José Ramón MARRA LÓPEZ, «La juventud ante Machado», Insula, nº 158, enero de 1960, pág.6.

(33) José Angel VALENTE, «Poesía para el pueblo», cit., pág.472.

(34) Vid. capítulo 1.

(35) Exceptuamos los trabajos de: J.Mª CASTELLET, «Notas sobre la situación actual del escritor en España», cit.; J.GOYTISOLO, «La piedad y el universo de Guido Piovene», Laye, nº24, 1954, págs,80-84.

(36) Juan FERRATÉ, «Dámaso Alonso: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos», cit.; y «Aspectos de la obra de arte», cit.

(37) Gabriel FERRATER, «Sobre la posibilidad de una crítica de arte», cit.

(38) Jaime GIL DE BIEDMA, «Pedro Salinas en su poesía», cit.; y «Jorge Guillén.-Cántico...», cit.

(39) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación», cit.

(40) Manuel SACRISTAN, «Una lectura de Albanhúí, de Rafael Sánchez Ferlosio» (Laya, nº24, 1954), en Laureano BONET, ed., La Revista Laya..., cit., pág.326.

(41) Gabriel FERRATER, «Pintura y sociedad», American club, (Boletín del Instituto de estudios Norteamericanos de Barcelona), nº 1, enero-febrero de 1958, págs. 24-28.

(42) Laureano BONET, «Un texto olvidado de Gabriel Ferrater», en Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, págs.125-133.

(43) Valery LARBAUD, Technique, París, Gallimard, 1932.

(44) «Un texto olvidado de G.Ferrater», cit., págs. 127-128.

(45) Op.cit., págs.129-131.

(46) Vid.: «Tiempo de guerra», en Punta cero (1953-1979), Barcelona, Seix-Barral, 1980, pág.199

(47) Vid.: «En el nombre de hoy», «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», «Intento formular mi experiencia de la guerra», en las personas del verbo, Barcelona, Seix-Barral, 1982, págs. 77, 79 y 122.

(48) Vid.: «Baño de Doméstica» y «Las alarmas» en Usuras y figuraciones, Barcelona, Lumen, 1979. págs. 66-70.

(49) Vid.: Leopoldo DE LUIS, «El sentido social de la poesía de Vicente Aleixandre», Papeles de Son Armadans, núms. XXXII-XXXIII, 1958, págs. 415-28.

(50) Carlos BARRAL, «Memoria de un poema», Papeles de Son Armadans, nº cit., pág. 397.

(51) Vid. Fanny RUBIO, Las revistas poéticas españolas (1936-1975), cit., págs.- 98-102.

(52) Alfonso SASTRE, «Arte como construcción. Once notas sobre el arte y su función», Acento cultural, nº 2, diciembre de 1958, págs. 63-66. Donde podemos leer notas como la siguiente: "Lo supuestos de esa pretendida autonomía del arte eran falsos. Esto quedó perfectamente demostrado en el hecho de que el arte y los artistas se derrumbaron por ese camino, en la degeneración. Por ahí se llegó al poeta maldito, a la homosexualidad, a los estupefacientes y al crimen como una de las bellas artes" (pág.65).

(53) César Armando GÓMEZ, «Del arte como libertad», Acento cultural, nº 3, enero de 1959, pág. 5.

(54) Vid.: noticia en Insula, nº 148, 15 de marzo de 1959, pag.4; y en la misma revista (nº 151, 15 de junio de 1959, pág.10) la reseña de José Luis CANO, donde se anuncia que "serán recogidas en un libro que prepara actualmente uno de los conversadores, el poeta José Hierro" -publicación que nunca se realizará-. Vid. igualmente: Shirley MANGINI, Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo, Barcelona, Antropos, 1987, págs. 107 y ss.; Carlos BARRAL, «La encrucijada de Formentor», en Los años sin excusa, cit., págs. 221-251.

(55) Vid. Valeriano BOZAL, El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, págs. 82 y 84.

(56) Vid.: Ricardo DOMENECH, «La literatura popular», Insula, nº 168, noviembre de 1960, pág.6; -, «La literatura popular (un soliloquio en forma de tres conversaciones)», Insula, nº 169, diciembre de 1960, pág.14; Aquilino DUQUE, «Realismo de ciudad y realismo de campo», Insula, nº 175, junio de 1961, pág.7; Julia UCEDA, «Presupuestos para una nueva poesía española», Insula, nº 185, abril de 1962, pág.7; Gerardo DIEGO, «Poesía social», ABC, 13 de julio de 1962; Antonio GAMONEDA, «Poesía y conciencia. Notas de una revisión», Insula, nº 204, noviembre de 1963, págs. 65-66; Gabino Alejandro CARRIEDO, «Hacia un replanteo crítico de la poesía española», Arriba, 11 de febrero de 1965; José CORRALES EGEA, «¿Crisis en la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta», Insula, junio de 1965, págs. 3 y 10.

(57) Vid.: Entrevista con Carlos Bousoño, Insula, nº 172, marzo de 1961, pág.5; y Carlos BOUSOÑO, «La poesía de J.A.Valente y el nuevo concepto de originalidad», Insula, nº 174, mayo de 1961, pág.1.

(58) Vid. J.A.VALENTE, «El moribundo», El ciervo, nº 91, 1961 (reproducido en Índice, nº 146, febrero de 1961, pág.18). Vid. del mismo autor artículos ya citados en el apartado anterior como: «Del simbolismo a nuestros días», «Tendencia y estilo» y «La necesidad y la musa».

(59) J.A.VALENTE, «Literatura e ideología», cit., pág.23.

(60) Francisco BRINES, «Ante unas poesías completas», La caña gris, nº cit., pág.128: "No se trata de que Cernuda sea un poeta popular. ¿De qué poeta de nuestro tiempo puede decirse eso? (...) El pueblo, en nuestro tiempo, no lee ni escucha poesía (...) El problema es, sobre todo, de elevación del nivel cultural, de un afinamiento de la sensibilidad. Desde luego, su solución no está en hacer una poesía voluntariamente mayoritaria para así conseguir arrastrar a un mayor número de lectores; ni tampoco en hacerla deliberadamente minoritaria, porque se sepa lo limitado del número de aquellos. La disyuntiva es ociosa: ¿Poesía mayoritaria o minoritaria? Qué más da: poesía. *Que no es el poeta quien elige a sus lectores, sino éstos a él. El poeta sólo tiene un lector con quien debe sentirse obligado, y ese único y primer lector es él mismo*" (el subrayado es nuestro). El debate sobre la poesía «popular» seguirá vigente en el primer lustro de los 60. vid. n.18 y artículos como: Carlos VELEZ, «Forma y expresión para una poesía popular», Acento cultural, núms.9-10, julio-octubre de 1960, págs. 29-37; Rafael SOTO VERGÉS, «Realismo y estilo (A propósito de Junio feliz de Angel Crespo, adonais, 1955)», Cuadernos Hispanoamericanos, nº127, julio de 1960; y Ramón MARCIASOL, «Poesía y pueblo», Insula, núms.200-201, julio-agosto de 1963.

61) Claudio RODRÍGUEZ, en Poesía última, cit. pág.89.

62) Op.cit., págs.90-91.

63) «Literatura e ideología», op.cit., pág.30.

64) Vid. la reseña de Insula, nº 204, noviembre de 1963, pág.2.

65) Vid.: Shirley MANGINI, Rojos y rebeldes..., cit., pág. 53; Carme RIERA, La Escuela de Barcelona, cit., pág.240; Ivoro SALVADOR, «Ángel González o la poética del pudor», Lvidos de Granada, nº cit., pág.75; Fanny RUBIO, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», Cuadernos

Hispanoamericanos, núms. 361-362, julio-agosto de 1980, págs. 212-13.

(66) Como repetidamente se ha mencionado los planteamiento más renovadores, entre los peninsulares, correspondió a Luis Martín Santos; de su ponencia facilita el siguiente testimonio J. M^a Castellet: "Había realizado una intervención destacada, probablemente la más inteligente de todos nosotros. Su tesis era que el realismo en literatura sólo podía servir como detonante; era la bomba que desacralizaba un mundo caduco y represivo, petrificado. Ahora bien, el creador, si era digno de este mundo, sobre las ruinas de lo que destruía debía proponer -y ahí le asomaba la oreja sartriana- un mundo que no podía construirse sino desde una creación nueva, que, para que tuviese consistencia, tenía que mitificarse sobre una visión totalizadora. Quien no llegaba a esto sólo reconstruía, utilizando las ruinas, una parodia del mundo exterior. El creador debía plantearse el carácter dialéctico entre el realismo detonante y la alegoría de su propuesta. Todo esto lo expuso Martín Santos de una manera brillante, seguido atentamente por los oyentes vagamente fatigados por las propuestas más piéd à terre de otros participantes" (Los escenarios de la memoria, cit., pág. 223).

(67) Op.cit., págs. 205-214.

(68) J. GIL DE BIEDMA: «En el nombre de hoy», en Las Personas del verbo, cit., págs. 77-78.

(69) J. A. VALENTE, «El visitante», en Punto cero, cit., págs. 205-6.

(70) Juan GOYTISOLO: "Escribir un poema o una novela tenía entonces el valor de un acto: por un venturoso azar histórico acción y escritura se confundían en un mismo cauce(...) este espejismo del que, quien más, quien menos, fuimos todos víctimas no podía prolongarse (la crisis inicial habría que situarla, creo yo, en junio de 1959): cuando, poco a poco, los escritores abrimos los ojos descubrimos que nuestras obras no habían hecho avanzar la revolución ni un solo paso. Dolorosa sorpresa la nuestra(...) nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres, creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra" «Literatura y eutanasia», (Marcha, núms. 1305/8, junio de 1966) recogido en

El furgón de cola, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1976, págs.86-87. Vid. en el mismo volumen sus artículos «Examen de conciencia» (Número, 2ª época, nº 1, Montevideo, abril-junio 1963) y «Destrucción de la España sagrada» (Mundo nuevo, nº 12, París, junio 1967).

(71) J.Mª CASTELLET, «Tiempo de destrucción para la literatura española» (1968). en Literatura, ideología y política, cit.

(72) J.GIL DE BIEDMA, «Carta de España...», en El pie de la letra, cit., pág.203 (Este texto aparece en el semanario neoyorkino The Nation a principios de 1965).

(73) Op. cit., pág. 204.

(74) Op. cit., pág. 205.

(75) J.A.Valente, «Ramblas de julio, 1964», en Punto cero, cit., págs 212-214. Vid. en la misma sección de La memoria y los signos, los poemas «Melancolía del destierro» (pág.204) y «Con palabras distintas» (pág.209).

(76) "Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas/ a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un árbol -en verano- y se calla//(...) Esto es cierto, tan cierto/ como que tengo un nombre con alas celestiales,/ arcangélico nombre que a nada corresponde:/ Ángel,/ me dicen,/ y yo me levanto/ disciplinado y recto/ con las alas mordidas/ -quiero decir: las uñas-/ y sonrío y me callo porque, en último extremo, uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras" (Ángel GONZÁLEZ, Palabra sobre palabra, Barcelona, Seix-Barral, 1986, pág.212).

(78) Vid. Julia UCEDA, «La traición de los poetas sociales», Insula, nº 242, págs. 1 y 12.

(79) "La poesía en sí, si es que tal cosa existe, no tiene por qué ser social en principio. Pero ocurre -es un hecho- que quienes «en verdad, en verdad», cantan hoy entrafándose, son poetas sociales casi sin querer -es decir, por necesidad íntima, y no por obediencia a un programa impuesto desde fuera- y, desde luego, al margen de que sus temas sean o no propiamente «sociales», ya que en poesía el tema es siempre algo adjetivo" Gabriel CELAYA, «Poética», en Poesía social, antología, 3ª ed., cit., págs.91-92.

(80) Cfr. sus declaraciones en la Antología consultada (págs.99-107) y su poema «Para un esteta» con: "La poesía social(...) adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. Y esto es grave cuando se pretende precisamente que la poesía sea la chispa que encienda la conciencia popular(...) Esa poesía se ha quedado entre los poetas, entre los intelectuales de profesión. Por ello, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo. En eso consistió el fracaso. Otra vez el lenguaje creado para comunicar con su vecino quedó reducido al ámbito de los clérigos. Y es que el poeta, salvo raras excepciones, desconocía eso que llamaba *pueblo*(...) Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados(...) El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales(...) El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros" «Poética», en Op. cit., págs.200-1. Quizá el punto de inflexión lo pudiéramos situar en «Poesía pura, poesía práctica»: "El peligro para la poesía práctica consiste en creer en el vulgo ignorante e iletrado, en un tipo de lector que, por ser efectivamente incapaz de analizar bellezas de un poema, es incapaz de gustarlas. El peligro de la poesía práctica reside en el hecho de que puede convertirse también en experimental" (Insula, noviembre de 1957, pág. 4)

(81) "Rechazo, pues (o Más bien «sitúo» en un plano relativamente inferior), la llamada «poesía social» en cuanto pretenda definirse por su *tema*, o en cuanto ese tema aparezca enfocado desde un punto de vista esencialmente sentimental o anecdótico; acepto, por el contrario, como una de las formas superiores de la creación poética, la que lleva implícito (sea cual sea su «tema») un modo de ver e interpretar la realidad que, en vez de ser regresivo (es decir, antisocial), contribuya a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre" Eugenio DE NORA, «Poética», en Op. cit., pág.232.

(82) "En la actualidad, la significación de «poesía social» se corresponde a la función de un modesto tirachinas" Manuel VAZQUEZ MONTALBÁN, «Poética», en Op. cit., pág.441.

(83) J.A. VALENTE, «Pespuestas a una encuesta», Insula, nº 205, diciembre de 1963, pág.5.

(84) En este sentido apunta Juan FERRATÉ: "El testimonio social de la poesía es un valor del tono, no del asunto; y el tono no se adapta, sino que se asume, no se elige, sino

que se acepta y se da tal como lo dicte la propia situación efectiva" (Dinámica de la poesía, cit., pág.362).

(85) Pedro PROVENCIO, Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50, Madrid, Hiperión, 1988, pág. 114.

(86) Vid. Carlos BOUSONO, «la poesía de Francisco Brines», en Poesía poscontemporánea, cit. págs.47-49.

(87) Guillermo CARNERO, «Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo», Insula, nº 351, febrero de 1976, pág.3.

(88) Vid. Georg LUCKACS, significación actual del realismo crítico (1958), México, ediciones Era, 1963.

(89) Angel GONZALEZ, «Poesía española contemporánea», Los Cuadernos del Norte, nº3, agosto-septiembre de 1980, pág.5.

**2.2. SOBRE UNA POLÉMICA Y SU TRASTIENDA:
CONOCIMIENTO/COMUNICACIÓN**

La propuesta de Aleixandre «poesía como comunicación», lejos de lo que fue su interpretación más primaria por parte de la «retórica social», alcanzará fundamentación teórica en el primer capítulo del libro de Carlos Bousoño Teoría de la expresión poética (1952), abriéndose una polémica que tendrá como primeros protagonistas a miembros del grupo Laya, y por tanto no exenta del aire iconoclasta del autolanzamiento generacional de Barcelona y su aversión al centralismo poético de Madrid, a pesar de que tanto Gil de Biedma como Barral traten de excluir cuidadosamente a Vicente Aleixandre de dicha controversia, dado el prestigio de que gozaba el autor de Sombra del Paraíso entre estos poetas:

Comunicación es un término probablemente arrancado al léxico familiar de uno de los más altos poetas españoles contemporáneos, que ha ganado ya un equívoco sentido en la discusión literaria, y ha adquirido contorno científico en el brillante estudio de Carlos Bousoño (1).

Hay que hacer una salvedad inicial: en muchos casos, quien afirma que la poesía es comunicación sólo pretende afirmar que la poesía cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de V. Aleixandre: la poesía es, para él, comunicación. Aleixandre habla como poeta y lector, y lo que dice es una verdad personal, no una verdad crítica (2)

Carlos Bousoño en la primera edición de su Teoría de la expresión poética parte de la siguiente definición sobre la naturaleza de la poesía: "Poesía es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis" (3). Y ya desde esta primera edición el propio Bousoño vislumbra la

ambigüedad y tendencia al equívoco de su enunciado intentando explicitar las expresiones en cursiva, con respecto al primer término matizará:

La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres. Nosotros sólo podemos iluminar científicamente ese segundo instante. A él reduciremos toda la atención del presente libro (pág.22, 1ª ed.)

Boussoffo, combinando a Saussure(4) con los presupuestos de la Estilística (Croce y D.Alonso) intenta acercarse a lo que la poesía sea como *realización*, como expresión de una determinada individualidad -plano de la escritura-. Con respecto a la noción de *contenido psíquico* aclara que en la definición propuesta no se refiere a algo "estático" e "inmutable", sino que como tal contenido psíquico está en perpetua mutación y en relación de destino con el propio desarrollo verbal del poema:

El primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas. Podríamos aplicar a la poesía aquella afirmación de Delacroix referida al lenguaje: «En la medida en que nosotros pensamos las nociones, construimos los signos, descubrimos y distinguimos las cosas y las ordenamos». Es ésta una de las leyes más secretas del habla; una de las más secretas del fenómeno poético. El poeta, cuando aún no ha logrado esa maestría o principio de maestría que sólo la experiencia literaria concede, suele desconocerla, y pretende escribir sólo lo que de un modo previo se ha propuesto como meta de su creación. No sabe aún que *un poema, en su tejido último, es algo imprevisible*, porque lo es la fluencia psíquica que lo determina. Que la obra se independiza, en

cierto modo, de quien la concibe (pág. 24, 1ª ed.).

Obsérvese por nuestro subrayado que estamos lejos de un concepto de comunicación como transmisión directa hombre a hombre (lector-receptor) y que la realización del poema no supone la preexistencia de un contenido psíquico, sino que éste se va configurando a través de aquél; obsérvese igualmente como Bousoño no excluye -en cierto modo- la iniciativa del lenguaje en la representación poemática.

Comentamos en el primer capítulo de nuestro trabajo la hostilidad del grupo Laya ante un enfoque neorromántico con derivaciones psicologistas y emocionales del hecho literario, enfoque hasta entonces dominante en la crítica literaria española; así como la defensa de criterios formales y dinamicistas en el hecho estético, ante esta defensa una teoría de la poesía como "expresión" predispone a una serie de prejuicios, por todo lo que implica a favor del enfoque rechazado y en todo lo que atenta contra la autonomía del objeto poemático. Estos prejuicios van a estar claramente presentes y van a llegar hasta la manipulación en la lectura de la Teoría de la expresión poética por parte de Barral y Gil de Biedma. Ambos seleccionarán del libro de Bousoño para sus respectivas críticas definiciones más simplificadas, que la que nosotros hemos marcado, y sin contemplar ninguna de sus explicitaciones. Lo que nos confirma: por parte de Bousoño, la ambigüedad de su fundamentación teórica en esta primera edición, ambigüedad imputable a la ideología de la comunicación en general(5); y por parte de los poetas de Barcelona, lo inerte del texto o la posibilidad de forzarlo a que diga lo que queramos que diga, y más cuando tras esa lectura se esconde un afán de excepción o llamada a la ruptura generacional. Elige Barral la siguiente definición de la Teoría (y subrayamos enérgicamente):

Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica... previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer (6)

Si Barral parte de dicha definición sin ninguna de sus matizaciones, se infiere inmediatamente "la preexistencia al poema de un contenido psíquico" (7), y por tanto la negación de la autonomía del acto de escritura y lectura:

El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe(...) Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico(8)

Tanto Barral como Jaime Gil insistirán en que la expresión poética no define por sí sola a la poesía "es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial" (9): el lector. Sin embargo nos parece una flagrante simplificación-manipulación que tras el concepto de comunicación de Bousño, vea Barral:

una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, si haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquel. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba" (10)

Más que incluir a Bousño en la interpretación "social" de la propuesta de Aleixandre (recordemos la poética crítica del primero en la Antología consultada(11), supone el

rechazo de Barral ante una fundamentación teórica que podría favorecer un tipo de poesía "emotiva" y "trémula" (12), modelo "neorromántico" que al igual que el "social" rechazaba programáticamente la que ya se autodenominaba "nueva generación poética" (obsérvese que Barral equipara ambos modelos bajo el mismo esquema: lenguaje como instrumento y poema como conductor de "alguien" o de "algo"). Tampoco podemos perder de vista lo extraestético o trastienda de la polémica, a ello alude nuestro editor desde la distancia de sus *Memorias*, donde tan frecuentes son expresiones como "poetas mesetarios/ poetas industriales", "provincianismo/ /cosmopolitismo", referidas a la relación Madrid/Barcelona:

Me había desmesuradamente enfurecido la lectura de la primera edición de la ~~*Teoría de la expresión poética*~~ de Carlos Bousoño, lectura que dio lugar a una declaración programática que publiqué en *Laye*, más o menos por entonces, con el título de «Poesía no es comunicación». El libro de Bousoño me parecía un híbrido compuesto de una mitad de excelentes observaciones sobre procedimientos poéticos expresadas en un lenguaje preestructuralista, tributario de una buena lectura de Saussure, y de una primera parte sumamente ingenua, una *infantil teoría romántica del conocimiento poético*, que lo ignoraba todo menos Ortega e indirectamente sus fuentes históricas y evidentemente no literarias. Pero aparte de la boba teoría acerca de la función poética, lo que a mí me alborotaba era la total ausencia en el ejemplario de muestras de poesía no castellana y la absoluta falta de referencias a las grandes experiencias poéticas no españolas de las que, en cambio, dependía mi vocación, y yo creía que la de todos los demás aspirantes a poeta (13)

Hila más fino Jaime Gil, quien tras clasificar la diversidad de acepciones del término comunicación en casi

una jerarquía de sutileza, indica las fluctuaciones de dicho término en la primera edición del libro de Bousoño: la comunicación como transmisión -definición de la pág.22 elegida por Barral- y la comunicación inconsciente o mediata - si atendemos a sus distintas explicitaciones-. Sin embargo el principal alegato de Jaime Gil, en esta primera redacción de su artículo, apunta al igual que Barral a la necesidad de precisar el especial carácter de la emoción poética:

El fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones *posibles* y que las suyas propias sólo entran en el poema tras un proceso de despersonalización más o menos acabado, como emociones contempladas, no como emociones sentidas(14)

Luego Jaime Gil coincidiendo con el futuro autor de Metropolitano arremete no sólo contra "el hablar real del poeta" que la concepción de Bousoño parece sostener, sino también contra el fantasma favorecedor del "pathos romántico". Leemos en nota a pie de página en la segunda redacción de dicho artículo: "Tengo entendido que en la próxima edición de su obra se propone precisar algo más acerca de su idea de la comunicación"(15).

La reacción no se deja esperar, y así en la segunda edición de la Teoría de la expresión poética (1956), tras precisar Bousoño la posibilidad indiferente de que "la materia anímica contemplada proceda de experiencias reales" o sea "una mera construcción fantástica" (pág.25) amplía su definición del "acto lírico" a favor de la comunicación imaginaria o ilusión de comunicación -subrayamos los nuevos términos-:

Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensorio) imaginada o real, pero previamente

conocida, contemplada por el espíritu como formando un todo, una síntesis a la que se añade secundariamente cierta dosis de placer (pág.26, 2ª ed.).

Se seguirá insistiendo en la posible iniciativa del lenguaje en el proceso creativo - "el poema puede ir alterando el contenido anímico en trance de plasmación. Lo que se comunica entonces es un nuevo contenido (digámoslo tan torpemente), en cuya formación no ha sido ajeno el propio poema" (págs. 28-29, 2ª ed.)-, pero no se formula la autonomía del objeto poemático, siempre en relación -según Bousoño- con ese contenido psíquico del que dependerá también la ley de asentimiento lectora -"no existe poesía mientras el lector no «acepta» el contenido anímico contemplado y propuesto para comunicación por el poeta" (pág.281, 2ª ed.)- aunque ese asentimiento no deje de ser también imaginario (15 bis). No obstante no deja de tener un sospechoso sentido que en 1980 y en la tercera redacción de su artículo Jaime Gil siga utilizando una de las definiciones propuestas por Bousoño en la primera edición de su Teoría (16), exactamente la misma elegida por Barral, y que se ha convertido en reproducción tópica para toda la crítica empeñada en dividir tras hitos de literariedad la primera y segunda generación de posguerra a través de la propuesta comunicación-conocimiento. Por dicha definición Bousoño quedará integrado en la acepción "más simple" de comunicación: transmisión hombre a hombre -"el poema se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor" (17)-. Distingue asimismo J.Gil una comunicación de signo afectivo, de poeta a lector, o comunicación mediata, en la que puestos a incluir, incluiríamos a Bousoño:

Se funda en un explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador. El poema aparece en principio como la posibilidad de una cierta fluencia verbal, no definida todavía... pero ya poseedora de signo afectivo, y va

cuajando a compás de la faena creadora
(18)

Y una tercera acepción relacionable con el concepto de poesía como forma de conocimiento, y de clara estirpe eliotiana:

Hay, por último, otra especie de comunicación en que autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un valor muy distinto del que tuvo para el poeta (19)

Pero al que tampoco reducirá la poesía siguiendo nuevamente la lección de Eliot: "la gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación(...) La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras" (20).

Se habrá observado que la disconformidad de esta polémica nos remite a dos puntos de vista en relación con la autonomía del acto de escritura y lectura, recordemos que Bousño aspira acercarse y parte de lo que la poesía sea como realización, es decir, qué cosa hace el poeta cuando se expresa como tal (22), punto de mira-«el de la actividad poética»- insuficiente para lo que la poesía sea según J.Gil, pese a la ley del asentimiento (21). Acudamos a los comentarios de este último al artículo de Bousño «La poesía como género literario» (22):

Bousño ve la poesía desde el punto de vista del poeta, es decir, de la actividad poética(...) Donde Bousño dice «poesía» debiera decir «actividad poética» o, si se trata de su resultado «expresión poética»(...) No sé si será el mío un caso particular, pero la imagen que esa palabra inmediatamente me evoca no es la de un hombre escribiendo un

poema, sino la de un hombre -yo- leyendo un poema... El poema no se agota en la expresión por una razón sencilla: porque uno de los términos, el lector, estaba por definición indeterminado al momento de escribirse el poema, y sólo se determina en el acto mismo de lectura (23)

Desde esta autonomía del acto de lectura, apuntando a la autonomía del propio objeto literario -el poema como producto-, situamos dentro del grupo *Laye* dos importantes trabajos de Juan Ferraté: Teoría del poema (1957) y La operación de leer (1962), encaminados a desarrollar dicho supuesto. De este último libro traemos la siguiente afirmación, como ejemplo de las posiciones estéticas que van a caracterizar la vanguardia crítica de los años 60 en su enfoque inmanentista, y definitivo despegue de la ilusión del sujeto agente:

La literatura no puede ser (no es, por principio) comunicación, porque lo propio de ella no está en nada de lo que la literatura nos diga, aun a pesar de que haya una infinidad de cosas que sólo ella nos dice (...). La literatura es una ficción de realidad que deja intactas la realidad o irrealidad, la verdad o falsedad, la posibilidad o la imposibilidad efectivas de su asunto, de todo su asunto. *La ficción no reside, pues, en el asunto o contenido de la literatura (...) sino en la óptica con que nos hacemos cargo de todo, del contenido y de su expresión, y lo transformamos esencialmente* (24).

Dentro del ámbito de la llamada «Escuela de Barcelona», ingresa también en la polémica el artículo de Enrique Badosa «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento» (25), pretendiendo distinguir el especial carácter del conocimiento poético (intuición y emoción) y apoyar la tesis de Barral, pero que termina siendo una ambigua y altisonante explicitación del símbolo/poema:

Considero el poema como un símbolo en fusión dinámica con una realidad existencial, al que se incorpora el lector en el acto de la lectura y siempre que tiene la vivencia de esta lectura presente en el espíritu. En este sentido, ya se explicaría que la poesía sea medio de conocimiento" (26)

Quizá la observación más pertinente de la Teoría de la expresión poética, sea recordar que Carlos Bousoño en su definición del acto lírico, "no habla para nada de la imaginación y sí de la fantasía. El poeta, empero, no fantasea. El poeta imagina. La fantasía es desorden y carece de dirección y de significado" (27). En efecto, en España escasea la noción de «imaginación», concepto clave para la modernidad poética, que sustituye en los vocabularios estéticos y críticos europeos desde el Romanticismo a la valoración dieciochesca de la «fantasía», y en el que han recavado la atención tanto Valente como Gil de Biedma (28).

Hasta aquí podemos dar por finalizada la primera fase de dicha polémica, dirigida contra una definición de la primera edición de la Teoría... por parte de los poetas de Barcelona, que harán oídos sordos a las distintas modificaciones y explicitaciones de posteriores entregas; aunque hemos de reconocer que dichas críticas han contribuido en cierto modo a la amplificación y desarrollo del libro de Bousoño, especialmente hemos de destacar fuera de ámbitos iconoclastas la de Felix Martínez Bonati (1960), que podríamos sintetizar en los siguientes puntos: 1) "Ni la poesía es acto de comunicación", 2) "ni son sus palabras el medio de comunicación", 3) "ni es su «contenido» una única individualidad psíquica", 4) "ni es la razón de ser de los procedimientos poéticos el logro de la comunicación de tal contenido" (29). Con respecto al primer punto ya Bousoño en la segunda edición de su obra defiende la comunicación imaginaria (30). Mientras que la segunda y tercera objeción

tendrán una respuesta en el artículo, «Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía»(31): a favor del poema como comunicación de lenguaje imaginario(32) y en defensa de la ilusión de individuación(33). Lo que nunca pondrá Boussoño en duda son las dos leyes fundamentales en la constitución de lo poético: La *sustitución* o desviación de la norma constituida por la lengua habitual y el *asentimiento* del lector al discurso poético. La primera individualiza "ilusoriamente" el contenido, ya de por sí genérico, del lenguaje común. La segunda nos da garantía de la responsabilidad y madurez del locutor(34). Finalmente queremos comentar que lo que pretendió ser en 1952 una teoría de la expresión poética a través del postulado poesía/comunicación, termina siendo la confirmación de la naturaleza ilusoria de la comunicación poética y de toda teoría *expresiva* de la poesía, lo cual prejuzga por obstinada la pretensión de seguir sosteniendo el mismo principio de la comunicación. Véase las tres últimas ediciones de la ~~*Teoría de la expresión poética*~~ -1970, 1976, 1985-, todas con el marchamo de definitivas, y confróntese con la afirmación de Juan Ferraté, que hemos transcrito, y se observará que la diferencia básica -por no decir única- reside en el principio mismo y en su desarrollo léxico. Lo que corrobora la reciente consideración de L.García Montero(35), es decir, tanto comunicación como conocimiento en el caso *Laye/Boussoño* son procesos que no se excluyen, y que revelan -como hemos visto- a la altura de los años 50 una toma de postura sobre la poesía española de posguerra, al igual que una serie de prejuicios en la terminología crítica.

Significativa en este sentido es la poética de Francisco Brines, que abre ~~*Selección propia*~~ donde partiendo del conocimiento/revelación que la poesía procura, planteará igualmente la ilusión de comunicación y la ley de asentimiento lector, esta última en claro léxico boussoñiano:

Si el rezo produce la ilusión de la comunicación con lo desconocido(...) la poesía cumple idéntico cometido con lo humano desconocido y que, por la emoción que nos produce su hallazgo, parece también que nos sobrepasa, que desciende a nosotros(...) El poema parte de unas concretas experiencias vitales, cuyo sentido profundo sólo podrá descubrirse en la escritura, y con ella la posesión de un nuevo conocimiento.

Lo que nos importa en la lectura del poema es, en definitiva, aquello que el poema nos dice(...) pero sabiendo muy bien que aquello nos ha interesado de tal manera porque se supo decir adecuadamente (poéticamente). Es muy probable que sólo sintiéramos indiferencia ante la anécdota vivida que hay en la sustentación del poema. Y, sin embargo, sí que nos interesa (hasta el estremecimiento) su encarnación en él(36).

En la década de los 60, fuera ya de la polémica *ad nominem*, Valente(37) se pronunciará sobre el tema recordándonos en sus planteamientos los versos de T.S.Eliot: "We had the experience but missed the meaning./ And aproach to the meaning restores the experience", es decir: "sobre ese inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso la poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta(...) Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto"(38). Sin negar, como el propio Jaime Gil(39) que el conocimiento poético conlleve, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación.

La poesía como forma de conocimiento, autoconocimiento y reconocimiento, es decir, la insistencia en su aspecto cognoscitivo aunará genéricamente distintas declaraciones poéticas en la década de los 60 -es el caso de

Rodríguez(40), Sahagún(41), Caballero Bonald(42) y Brines(43), además de los ya mencionados Barral, Gil de Biedma y J.A.Valente-

De dicha insistencia en el aspecto cognoscitivo de la poesía, quiero destacar más que los tópicos al uso respecto a lo que la poesía haga o sea, lo que supone: en aras de la distancia crítica entre vida y texto, en aras de la tensión existente entre toda palabra y su referente, y en aras de la aventura poética, la búsqueda verbal y el protagonismo del lenguaje:

El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra(...)una simple palabra rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan, al tiempo, aquel proceso.(44)

La poesía es muchas cosas y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras.(45)

Significativa insistencia en el lenguaje como exploración de la experiencia donde confluye "lo interior" y "lo exterior", el lenguaje como "algo que nos hace"(46), no como cobertura o simple preocupación estética:

El poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Sólo en ese sentido me parece adquirir una auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: «la suprema, la única operación del arte consiste en dar forma»(47).

Un poema, por tanto, no es tan sólo la expresión de una experiencia concreta, sino que la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la experiencia total del poeta(48).

En un principio sólo existe el ritmo y esa peculiar intuición de nuestro pasado(49).

La literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad(...) la literatura es un simulacro(50).

Desde dicha autonomía del acto de escritura y de lectura, defendida en distintos grados, el autor es el primer lector de su poema y con su lectura/escritura se inicia una serie de interpretaciones y recreaciones, alegorías y diferencias tras la búsqueda de «el otro»:

La autonomía de la experiencia poética respecto de la experiencia vital que mayoritariamente lo origina admite grados, pero siempre tienen ambas en común su absoluta dependencia respecto a una misma persona(51).

Me siento frecuentemente muy lejano de los poemas que he escrito: como si no fuera su autor, sin que esto quiera decir que no los conozca como míos. Es una sensación parecida a la que uno tiene cuando se ve en una fotografía de hace años. La imagen es, indudablemente, la suya, pero la impresión de extrañeza, de estupor, es evidente(52).

No siempre me reconozco sin llevarme alguna que otra sorpresa. ¿Ese personaje que deambula por mis primeros libros es el mismo que ha ido apareciendo en los que vinieron detrás? Me temo que sí, aunque tampoco deba ser exactamente el mismo, pues si lo fuera no pensaría yo ahora que tendría que haber escrito de otro modo lo que me propuse contar entonces(53).

El poeta no es un notario de la vida, ni aún cuando hace poesía biográfica, sino desvelador de un conocimiento profundo. Es el poeta el primer lector del poema, y también, el más sorprendido por sus resultados(54)..

Pero fuera ya de la hilazón de declaraciones poéticas, la insistencia en el (re) (auto) conocimiento que la poesía privilegia por su propia amplitud, lleva a cada uno de estos poetas por caminos específicos y soluciones distintas en sus respectivas prácticas poéticas, caminos específicos a través de distintos usos del lenguaje, distintas búsquedas en la tradición, distintos grados de confianza en el poder analógico de la palabra y en el acto de rememoración de que esa misma palabra es depositaria. Nosotros nos proponemos recorrer en próximos apartados un camino muy concreto que nos llevará desde la especial facultad de entenderse a sí mismo en Gil de Biedma a la retórica de la desposesión en Valente y la búsqueda de la *antepalbra*, pasando por la vía intermedia de la poesía *solar* de Claudio Rodríguez y su continuo apelar a la transparencia.

NOTAS AL CAPÍTULO 2.2.

(1) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación» (1953), en Laureano BONET, ed., La revista «Laya», cit., pág.149. Añádase el siguiente testimonio del propio Barral: "La distancia y, principalmente, la independencia y la extranjería de nuestros orígenes, nos impedían aceptar las complicidades y connivencias que en la capital manchega hacían la ley en las revistas y los cafés. No estábamos dispuestos a respetar los galones de antólogo mayor de José Luis Cano ni a reverenciar la moda del astro cantábrico de los Hidalgo, Hierro, Salomón, Maruri o Bousoño(...) Estábamos vinculados a ese mundo solamente por la relación con su cumbre visible y exenta, el poeta Vicente Aleixandre, quien, a lo largo de veinte años, por lo menos, asumió la tutela sentimental y a menudo protectora de toda la poesía de un cierto nivel de ambición que se escribía en el país, en la totalidad de su territorio. Todos los poetas periféricos correspondíamos con Aleixandre y le visitábamos en cada estancia en Madrid, en su casa de la calle Velintonia" (Los años sin excusa, cit., pág.184)

(2) Jaime GIL DE BIEDMA, «Poesía y comunicación», Cuadernos Hispánicos, núm.67, 1955, pág.96.

(3) Carlos BOUSOÑO, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1ª ed., 1952, pág.18. A partir de aquí indicamos la página tras cualquier cita de dicha obra y la correspondiente edición .

(4) De Saussure adopta su definición de *lengua*, pero modificada: "para Saussure la *lengua* es siempre un *depósito*, nunca un *acto*, mientras en mi trabajo he necesitado suponer como *lengua* tanto el *acto* como el *depósito*" (C. BOUSOÑO, Teoría de la expresión poética, cit., 5ª ed., 1970, pág.72).

(5) Vid. Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Ideología y lingüística teórica (De Saussure a Chomsky)», en La Norma literaria, cit. págs.55-123.

(6) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación», cit. pág.149.

(7) Ibidem, pág.150. .

(8) Ibid., pág.151.

- (9) Jaime GIL DE BIEDMA, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, pág.129.
- (10) Carlos BARRAL, «Poesía no es comunicación», cit., pág.150.
- (11) "¿Poesía realista? si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido real de su alma(...) Pero si queréis significar «poesía escrita en el lenguaje consuetudinario», no estoy conforme. Y si deseáis decir «poesía que refleje las cosas tal como son», no logro entender lo que esas palabras significan" (Carlos BOUSONO, «El poeta y sus gustos», en F.RIBES ed., Antología Consultada de la joven poesía española (1952), facs. cit., pág.25.
- (12) Vid. Carlos BARRAL, «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», cit., pág.40.
- (13) Carlos BARRAL, Los años sin excusa, cit., pág.61-62.
- (14) Jaime GIL DE BIEDMA, «Poesía y comunicación», cit., pág. 98.
- (15) J.GIL DE BIEDMA, «Prólogo» a T.S.ELIOT, Función de la poesía función de la crítica, Barcelona, Seix-Barral, 1955, pág.18.
- (15 bis) Vid. Carlos BOUSONO, «La poesía es comunicación», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 13-14.
- (16) Cfr. esta definición con la definitiva desde 1970: "La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un modo particular, síntesis intuitiva, única, de la conceptual-sensorial-afectivo" (Teoría de la expresión poética, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1970, págs. 19-20).

(17) J. GIL DE BIEDMA, «Función de la poesía y función de la crítica, por T.S. Eliot», en El pie de la letra, cit., pág. 26.

(18) Ibidem, pág. 27.

(19) Ibid., pág. 29. Recordemos la afirmación de Eliot traducida por el propio Jaime Gil: "Si la poesía es una forma de «comunicación», lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él. El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema" (Función de la poesía y función de la crítica, cit., pág. 44).

(20) Ibid., pág. 30.

(21) No olvidemos la posición de Boussoño con respecto al lector en la «ley del asentimiento», que formula por primera vez en la edición de 1956, en clara dependencia con la operación creadora: "el lector no cumple sólo una función estática dentro de la operación artística, como se ha solido pensar (leer el poema, recibirlo en su psique) sino que su función es dinámica y *previa a la lectura*(...) el lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente, desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél*" (Teoría de la expresión poética, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1956, pág. 281).

(22) C. BOUSSOÑO, «La poesía como género literario», Papeles de Son Armadans, núm. IV, julio de 1956, págs. 32-37.

(23) J. GIL DE BIEDMA, Diario del artista, cit., págs. 126-27.

(24) Juan FERRATÉ, Dinámica de la poesía, cit., pág. 299.

(25) Enrique BADOSA, «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento», Papeles de Son Armadans, núm. XXVIII, julio de 1958, págs. 32-46 y núm. XXIX, agosto de 1958, págs. 135-159; vid. igualmente su reciente entrega: «Sigamos hablando de Júpiter», Insula, núms. 523-524, julio-agosto, 1990, págs. 15-17.

(26) Op. cit., págs.41-42.

(27) Op. cit., pág.140.

(28) Vid.: Jaime GIL DE BIEDMA, «Como en sí mismo, al fin», en El pie de la letra, cit., págs.341-343. José A.VALENTE, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en Las palabras de la tribu, cit., págs. 127-143. Vid. también: Philip W.SILVER, La casa de Antea, cit., págs.20-23. C.M. BOWRA, La Imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972.

(29) Felix MARTÍNEZ BONATI, «Sobre la concepción de poesía de Carlos Bousoño», en La estructura de la obra literaria, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1972, págs. 191-201.

(30) Vid. Teoría de la expresión poética, 2ª ed, cit., págs. 24-25.

(31) Carlos BOUSOÑO, «Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía», Papeles de San Armadans, núm.LXXIII, 1962, págs. 9-47. Este artículo será la base de la 3ª ed. de su obra (1962).

(32) "Si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige, al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio" (Ibidem., pág.18).

(33) "Cuando decimos que el poema comunica la representación que la mirada de un hombre nos da de una realidad de carácter único, no ignoramos que lo individual, *sensu stricto* es inefable. Lo que pretendemos decir es que el poema tiende a la individuación del significado y que es tanto más poético cuanto mayor sea tal individuación. O para expresarnos con exactitud: que el poema alcanza un grado más elevado de perfección en la medida en que posea un contenido menos genérico" (Ibid., págs. 30-31).

(34) Vid. la crítica a estas leyes de Antonio DOMÍNGUEZ REY, El signo poético, Madrid, Playor, 1987, págs. 187-88.

(35) Vid. Luis GARCÍA MONTERO, «Presentación de un Diario de Trabajo», en Carlos BARRAL, Diario de Metropolitano,

Granada, Diputación Provincial, 1988, págs. 11-33; y «Carlos Barral o los matices del conocimiento», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 25-27.

(36) Francisco BRINES, «La certidumbre de la poesía», en Selección propia, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 18, 29-30 y 31.

(37) Vid. de José Angel VALENTE: A propósito de la publicación de «El moribundo», El Ciervo, núm. 91, 1961 (reproducido en Índice, núm. 146, febrero de 1961, pág. 18); «Conocimiento y comunicación», en F. RIBES, Poesía última, cit. págs. 155-161 (incluido en Las palabras de la tribu, cit. págs. 3-15); «Poética», en Antonio MOLINA, Poesía cotidiana, antología, Madrid, Alfaguara, 1966, págs. 489-490; Declaraciones en Jose BATLLÓ, Antología de la nueva poesía española, cit. págs. 339-340.-, «Literatura e ideología», op. cit.; «La hermenéutica y la cortedad del decir», Armau, núm. 9, Lima, marzo de 1969, págs. 77-80 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs. 59-70).

(38) Ibidem, págs. 6 y 7.

(39) "La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma -una voluntad de orientación del poema- en el poeta surrealista" (J. Gil de Biedma, «Función de la poesía y función de la crítica», cit., pág. 30). Considérese también la siguiente declaración, subrayamos los términos más sintomáticos con respecto a un estado de opinión: "En el momento en que yo escribí ese ensayo, lo de que la "poesía es comunicación" era un dogma. Entonces, la manera de destruir un dogma no es decir: no, poesía no es comunicación. Y ahora voy a hacer tres interpretaciones distintas por las cuales la poesía es comunicación. Entonces vas a sembrar el desconcierto, vas a ir al enemigo. Pero yo digo que ninguno es definitorio de la poesía. Poesía es comunicación, pero en ninguno de los tres sentidos lo es. La invención de que la poesía es comunicación es una invención de Wordsworth y de Coleridge. En realidad la poesía no es comunicación, es una ilusión de comunicación" (José BATLLÓ, «Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos» -entrevista-, Camp de l'arpa, nº 100, junio 1982, pág. 61)

(40) Vid. de Claudio RODRÍGUEZ: «Unas notas sobre poesía», en Poesía última, cit. págs. 87-92; declaraciones en Antología de la nueva poesía española, cit. págs. 352-353.

Fuera de esta década, vid.: declaraciones en Federico CAMPBELL, Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971, págs. 229-240; declaraciones en Antonio HERNANDEZ, Una promoción desheredada: Los poetas del 50, Madrid, Zero-Zyx, 1978, págs.325-326; «A manera de un comentario», en Desde mis poemas, Madrid, Cátedra, 1983, págs.13-21; Reflexiones sobre mi poesía, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del profesorado de EGB «Santa María», Universidad Autónoma, 1985.

(41) Vid.: Carlos SAHAGÓN, «Notas sobre poesía», en Poesía última, cit., págs.119-126.

(42) Vid.: José Manuel CABALLERO BONALD, Declaraciones en Antología de la nueva poesía española, cit, págs.331-333. Vid. también, «Introducción», en Selección natural, Madrid, Cátedra, 1983, págs.15-30.

(43) Francisco BRINES, «Poética», en Poesía cotidiana, cit., págs.527-529; y fundamentalmente Selección propia, cit., págs. 13-53.

(44) Claudio RODRÍGUEZ, «Unas notas sobre poesía», cit., pág.87.

(45) Jaime GIL DE BIEDMA, El pie de la letra, cit., pág.30.

(46) Octavio PAZ, Los hijos del limo (1974), Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1987, pág.209.

(47) José Angel VALENTE, «Conocimiento y comunicación», cit., pág.157.

(48) Claudio RODRÍGUEZ, «Unas notas sobre poesía», cit., pág.87.

(49) Carlos SAHAGÓN, «Notas sobre poesía», cit., pág.121.

(50) Jaime GIL DE BIEDMA, El pie de la letra, cit., pág.246.

(51) Francisco BRINES, Selección propia, cit., pág.22.

(52) Claudio RODRIGUEZ, en Antología de la nueva poesía española, cit., pág.333.

(53) José Manuel CABALLERO BONALD, Selección natural, cit., pág.20.

(54) Francisco BRINES, en Pedro PROVENCIO, Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50, Madrid, Hiperión, 1988, pág.151.

3. TRES VÍAS A LA POESÍA COMO FORMA
DE (RE) (AUTO) CONOCIMIENTO

3.1. RETÓRICA DE LA *DESPOSESION*
EN LA POESÍA DE JOSÉ ANGEL VALENTE

Partiendo de una crítica a las interpretaciones subsidiarias de la poesía como forma de comunicación(1), enfocamos la obra poética de J.A.Valente(2) desde su primer libro -A modo de esperanza (1955)- como sucesivos y concéntricos tanteos en el especial conocimiento que la poesía privilegia en cuanto descubridora de nuevos sectores de la realidad o de nosotros mismos:

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,
tan caído y sin par
en este espejo.

Está duro y tan otro con sus años,
su palidez, sus pómulos agudos,
su nariz afilada entre los dientes,
sus cristales domésticos cansados,
su costumbre sin fe, sólo costumbre.
He tocado sus sienes: aún latía
un ser allí. Latía. ¡Oh vida, vida!
(...)

y ¿dónde estoy -me digo-
y quien me mira
desde este rostro, máscara de nadie?
(«El espejo», M.E págs.15-16).

La posibilidad /propuesta/tentativa de conocimiento resuelta en el reconocimiento de las diferencias entre el yo y «el otro», entre las palabras y su referente, serán puntos recurrentes en los primeros títulos de Valente(3):

Y busqué en lo más hondo
la palabra,
aquella que da al canto
verdadera virtud.
Estaba solo.
Un cuerpo ante mis ojos:
le di un nombre,
lo llamé hasta mis labios.
No lo pude decir.

(«Destrucción del solitario», M.E pág.24).

El significativo título de Palabras a Lázaro (1960), reincidirá en esta propuesta de «ser otro», de «renacer» tras la palabra poética: muerte/resurrección, destrucción/reinvención(4). Propuesta sin respuesta, encuentro que se formula en su propia imposibilidad, ya que -como señala Miguel Mas(5)- dicha palabra pasará por los límites que el lenguaje mismo le impone, como receptor de una subjetividad insalvable (vid. «Primer poema») que le llevará a un claro enfrentamiento del tipo creador/criatura; yo-histórico-referencial/ yo poético (vid. «Soliloquio del creador», P.L. pág.67):

Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.
(«Entrada al sentido», P.L. pág.75)

De dicho enfrentamiento surgirá la tentativa de acercarse a una vía oculta, a una tradición segunda, superadora de la conciencia de un posible protagonista tras la experiencia restaurada por el poema, que ya formula en La memoria y los signos (1966) y que será explotada en libros posteriores:

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,
donde aún se debaten las imágenes
y combate el deseo con el torso desnudo
la sordidez de lo vivido.

Hermoso, sí.

Arriba rompe el día.
Aguardo sólo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.
(«La señal», M.S. pág.147)

*

Alguien puede llegar, venir de pronto,
no sé quién, conociendo
más que yo de mi vida.
(«El testigo», M.S. pág.152).

Estamos ante los prolegómenos de una escritura que tiende a impersonalizarse, hacia el lugar de la desposesión;

veamos como ejemplo de los parámetros comentados, «El autor en su treinta aniversario» (*M.S.*, págs. 159-62). El poema parte de la espectral ilusión de acercamiento entre el yo que lo enuncia (el hablante lírico) y el yo biográfico («en el trigésimo año de mi juventud»), a través de la tímida apelación al mecanismo de la analogía ("como si..."):

COMO si estuviera desnudo
o al borde de nacer o morir,
en la terrible red del aire detenido,
en el trigésimo año de mi juventud

pasa inmediatamente a reconocer las diferencias, esencialmente aquellas que establecen la mediatez entre el yo y el otro: tensión hacia lo otro/ en lo uno, representación y vida, experiencia y lenguaje, contenido indecible y significativo. La poesía parece nacer del reconocimiento de dichas diferencias y la tensión hacia lo otro que el poema inaugura una y otra vez se manifiesta, por lo general, como imposibilidad:

Como el modelo no es vida
en el pincel, sino materia
que aún no imita la vida, inmóvil
permanezco dentro
de mi propia visión,
reconocible apenas
para quienes me aman(...).

Diferencias, puentes rotos, dispersión que apuntan a la dificultad/imposibilidad del reconocimiento y a una nueva comprensión de lo poético como memoria de un olvido(6), lugar de la desposesión -"como si estuviera desnudo"-, búsqueda del centro, decir la nada, elocuencia respecto al vacío (vid. en este sentido los poemas de la III sección de *M.S.*: «El puente» pág. 166, «La víspera» pág.173 y «El moribundo» pág.177):

En la estancia desnuda
con una ventana abierta a la continuidad de lo gris
o al pensamiento, el hombre no conserva
ningún vínculo cierto, personal,

con su vida.

Soledad,
no de ti. Sed, pero no de agua.
El centro está en lo gris
y en la inmovilidad, no en la acción.
El centro es el vacío.

Objeto
ciego de mi propia visión, petrificado
perfil de niño tenebroso,
el hombre que contemplo no desciende
de su memoria sino de su olvido.
(...)
Lejos estoy del hombre que contemplo,
autor de breves
composiciones o supervivencias,
inmóvil frente al muro
secreto que separa
lo que no he conocido de cuanto desconozco.
(...)

Aguardo,
zarpa cruel de la esperanza, un día
tu bautismo sangriento.

Pero pese a que "las palabras no puedan conjurar lo perdido" («Sólo el amor», pág.181), pese a que "no puede a veces alzarse al canto lo que vive" («No puede a veces», pág.232), es necesario recomenzar la búsqueda, la palabra seguirá incardinándose en esa tensión hacia "lo otro en/lo uno", (fluctuación entre desposesión/recordatorio) que adquiere especial relevancia en los poemas amorosos - tensión que se hace erotismo-, ilusión de unidad (Vid. la sección IV del libro que nos ocupa):

Tu cuerpo puede
llenar mi vida,
como puede tu risa
volar el muro opaco
de la tristeza
(...)
Si tú acercas tu boca inagotable
hasta la mía bebo
sin cesar la raíz de mi propia existencia
(...)

Retenme.
Sé tú mi límite.
y yo la imagen
de mí, feliz, que tú me has dado.
(«Sé tú mi límite», *M.S.*, págs.185-6))

D en los poemas sobre la memoria, -intrahistorias e Historia-, para descubrirnos sus mixtificaciones y transfiguraciones -calcinadas cenizas- o para dar un sentido más puro a las palabras de la tribu, tras la crítica del lenguaje del Poder y sus elementos falseadores -"Frente al discurso público de Creonte alza Antígona la palabra de raíz poética, creadora y, por eso mismo, denunciadora de un lenguaje público que reducido a la inmovilidad impositiva del discurso ha perdido validez, es decir, se corrompe, está corrupto" (?)-. Me refiero a las secciones V y VI de M.L.S. donde Valente coincidirá con otros poetas de su edad - especialmente con Gil de Biedma- en unas mismas fórmulas: «poesía de la experiencia» («Tiempo de guerra»), crítica a la retórica social («Melancolía del destierro», «El visitante», «Ramblas de julio, 1964»), monólogo dramático («Maquiavelo en San Casciano») y la ironía:

Palabras incompletas o imposibles
signos.

Adolescentes en el orden
reverencial de las familias.

(«Tierra de nadie», M.L.S., pág. 190).

Deseo de diálogo que conduce generalmente al monólogo y al silencio, a la pérdida de fe en el poder analógico de la palabra y su interlocución. El libro presenta una estructura cerrada ya que en la última sección retoma los planteamientos iniciales y vuelve a proponer la necesidad de una palabra ausente: silencio/destrucción.

BAJO la palabra insistente
como una invitación o una súplica
debíamos hallarnos, debíamos hallar
una brizna del mundo.

Pero las palabras se unían
formando frases
y las frases se unían a sus ritmos antiguos:
los ritmos componían
el son inútil de la letra muerta
y de la vieja moralidad.

Mas no era eso, en fin, lo que el regreso
insistente y tenaz, como recuerdo o lluvia,
de una casi palabra de nosotros pedía.

En la casa desierta o desertada,
en la casa nocturna o sola
en vano busco una respuesta.

Hay un hilo perdido,
una señal, la réplica que acaso
permitiría proseguir el diálogo roto
hasta después del alba.

En vano vuelven las palabras
pues ellas mismas todavía esperan
la mano que las quiebre y las vacíe
hasta hacerlas ininteligibles y puras
para que de ellas nazca un sentido distinto,
incomprensible y claro
como el amanecer o el despertar.
(...)

Me alzo, pues, como sonámbulo,
entre las significaciones de la noche
y me siento ante el sillón vacío
de mi interlocutor de ayer.

Tengo ahora el silencio,
las ajenas palabras y las propias palabras,
las normas respetables a que ellas pertenecen
con solemnes sombreros enlutadas
y un gesto admonitorio y cruel.

(...)
Bajo la imperiosa llamada
asociada a los sueños,
al fondo incomprensible de la noche,
a la urgente presencia
del que acude y me habla en busca de los hilos
de otro argumento y otra fe,
hay algo que esas mismas palabras
hastadas de sí mismas, insistentes
como una invitación o una súplica,
nos obligan a hallar.
(«Como una invitación o una súplica», M.S. págs.229-31)

Pero pese a las palabras (fragmentación del lenguaje,
retórica, viejo discurso) la palabra nos llama, nos
retrotrae hacia el origen, nos tiende hilos -como una
invitación o súplica- a una nueva revelación o epifanía de
lo real, en este sentido el propio Valente comenta desde

Las palabras de la tribu como "toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en *arkhé*" (pág.60); memoria de un olvido, voz de un silencio, que exigirá igualmente "un movimiento de destrucción y reinvención sobre el lenguaje que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta" (pág.73) -véase en el mismo sentido «Un canto»-.

La visión de los orígenes convierte al poema en una encarnación, nunca fijada, de la materia misma, haciendo y deshaciendo sin fin sus propias formas(8). De aquí el recurrente emblema del poema como cántaro, como objeto hueco: cuenco de barro al que dio forma el hombre con la materia anónima y la luz -"barro cocido al sol" o materia del origen-, forma cóncava propia de su destino: contener la duración de la materia anónima, hasta que la luz la haga visible, reconocible por la mirada propia y ajena -como materia propia y ajena-. Poeta y lector mirando el objeto, buscando el eje, el centro, donde reside nuestro ser, nuestro *otro*:

Aquí, en este objeto
en el que la pupila se demora y vuelve
y busca el eje de la proporción, reside
por un instante nuestro ser,
y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentran
su más simple respuesta.

(«EL signo», *M.S.* pág.225)

La memoria y los signos, como el propio título indica remite a un doble nivel de significación: 1) la memoria=los signos, "la búsqueda de la memoria, de la historia, pasa por el encuentro con el lenguaje".2) La memoria/los signos, en el segundo nivel "prepara la dinámica de una frustración"(9). Dinámica recordatorio/desposesión que

fluctuará en la obra poética de Valente hasta L.F con una clara intensificación del segundo nivel a partir del libro que nos ocupa.

Tras la M.L.S, situamos tres ejercicios de disolución: 1) Siete representaciones (1967) donde los vicios capitales nos convidan -como señala Ullán(10)- a encerrarnos en el laboratorio del texto. 2) Breve son (1968) donde la canción le ofrecerá por un lado: la posibilidad de semejanza que le brinda el ritmo y la brevedad sintáctica para combinar lo ignoto con lo elemental(11), la anonimia con la autoría(12); y por otro la fragmentación: el poema se fragmenta para así actualizar al lenguaje en toda la dispersión que éste implica. Veamos «Fragmentos fracturados» (pág.279), donde el hablante apela a la dispersión de los signos, a la pluralidad que el lenguaje presupone tras el reiterado e inútil intento de restaurar la experiencia, de urdir la trama de lo memorable desde su origen, de restaurar la imagen de lo único. El poema se convierte así en *tentativa*, lo que se quiere decir se *proyecta* -feto no alumbrado, fruto agraz-, *se posterga*, nunca se dice: espejos rotos donde el muro se mira destrozado. 3) Presentación y memorial para un monumento (1970) o montaje en varias voces del discurso del orden (desde el nacionalsocialismo al Opus, pasando por la Inquisición y el macartismo) para la presentación de un monumento: la Historia apócrifa/el lenguaje del poder, donde el sarcasmo y el collage favorecen un uso del lenguaje poético, en el que las palabras pervertidas se vuelven contra sí mismas y delatan su falsificación. Ante la voz de Creonte, los poemas finales apuntarán al exilio-interior como lugar del canto:

*Cierra bien la puerta, hermano,
dice la vieja canción de cuna,
cierra bien la puerta, hermano;
será larga la noche.*

*

Porque es nuestro el exilio.
No el reino.
(P.M.M. págs. 313-4)

Tras "tres ejercicios/ de disolución de sí mismo" (L., pág.321), reincide en El inocente (1970) -"poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje"(13)- en la dialéctica reinención /dispersión que vimos en M.S. (especialmente en el capítulo VII, así como en la tercera parte de Breve son) -he aquí otra clave del título la inocencia de reincidir(14)-. Desde los poemas aún sondeantes en los espacios de la memoria en la posibilidad del reconocimiento (vid.: «Lugar vacío en la celebración», «Hombre a caballo», «Una elegía incompleta») a su renuncia:

Del mismo amor era posible
hacer simples objetos,
más reales que nuestro propio amor.

Objetos para dar y para olvidar,
para perder y recobrar,
para desnacer,
para vivir,
para estar.

Y en la fidelidad de la materia, usado,
prohijado, devuelto,
ya sin memoria nuestra, nuestro ser.
(«Ya sin memoria nuestra», L., pág.329).

La entrada en la desposesión revasa el mero propósito y sigue actualizándose en imágenes que equiparan la formación de la palabra poética con: 1) la creación de objetos (vid.«El poema», pág.354), 2) con la entrada en el "vientre de la hembra", tras la unidad, el origen, la búsqueda del centro, la gestación -entrar con las palabras en la palabra-:

Y AHORA, una y otra vez, volver
a la misma palabra
como al nocturno vientre de la hembra.

Volver, bajar en círculos concéntricos,

igual que el ave cae desde muy lejos
sobre la palpitante entraña de su presa.

Y ahora volver, forzar la resistencia
con que secreto encierra su semilla
el corazón del fruto.

Abatirse, caer, como la zarpa busca
el apretado ramo de las venas,
sobre tu amurallado sueño,
sobre tu sangre interminable.

(«Un cuerpo no tiene nombre», *L*, pág.331)

3) con el regreso al vientre materno -obsérvese la frecuencia de términos femeninos aludiendo a la creación-:

¿Sería al fin como volver a hundirse
branquial entre tus aguas poderosas,
indescifrable madre?

(«Llamada y composición de lugar», *L*, pág.332)

4) con la liquidación de la complicidad lectora, del poema como espacio de interlocución: palabra sin interlocutor, sin nada que decir más que ella misma:

DIGO a mi perro:

Je suis un poète.

J'ai quarante ans
et je suis content.

Mi perro me contempla
con la fijeza de la incomprensión.

Hay, existe, se ha manifestado
el milagro del público lector,
mon semblable, mon frère.

¡Hurra!

(«Retrato del autor», *L*, pág.337)

En definitiva como destrucción del sujeto -previa destrucción de toda cristalización ideológica, "sólo el tiempo de destruir engendra" (*L*, pág.352)-, destrucción del discurso y llegada al punto cero del lenguaje.

La no identidad del poeta tiene su reflejo en la disponibilidad de la palabra no determinada por contenidos previstos, capaz así de posibilitar la

libre (no censurada) circulación del universo, el estallido de la realidad bajo las formas rígidas que lo ya previsto impone, la reabsorción del lenguaje en un punto cero en que el signo vuelve a hacerse pura expectativa de la significación o lugar donde es posible (gracias a la destrucción creadora de los contenidos que inmovilizan al lenguaje mismo) la manifestación de lo que ha estado oculto(15)

Sin dejar de formular las dudas -estupor, vacío- ante el nuevo espacio de revelación (vid. «Túnel del diablo», «El descampado»), y su posible atentado a "la unificación de la experiencia en que la creación consiste"(16). Veamos en este sentido un fragmento de «Sobre el tiempo presente», poema donde se marcan claramente las fluctuaciones entre la propuesta de que la palabra poética esté implicada en un acto de realidad, frente a la desconfianza en el lenguaje como vía de acceso:

 Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos,
 con palabras secretas,
 sobre una visión ciega, pero cierta,
 a la que casi no han nacido nuestros ojos.
 Escribo desde la noche,
 desde la infinita progresión de la sombra,
 desde la enorme escala de innumerables números,
 desde la lenta ascensión interminable,
 desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada
 luz,
 de presentir la tierra, el término,
 la certidumbre al fin de lo esperado.
 (I, págs.348-9).

Uno de los aportes de El Inocente es la ruptura con las compuertas del género -como el propio poeta comenta- ya que "la poesía no es un género, sino una forma de visión"(17), incorporando textos en prosa, así no podremos excluir El fin de la Edad de Plata y Nueve enunciaciones del grueso de su obra poética, libros que entran en un uso radicalmente poético del lenguaje(18).

Su siguiente entrega Treinta y siete fragmentos(1972) sigue indagando en la retórica de la desposesión a través de un motivo, ya abordado en anteriores libros: la muerte /destrucción /autofagia -paso del sujeto al no sujeto-.

(...)cuando escribo
mi bioesquelonotabibliográfica
compruebo minucioso la fecha de mi muerte
y escasa es, digo con gentil tristeza,
la ya marchita gloria del difunto.
(«Biografía», 3ZE pág.384).

La niñez difunta («VI» pág.379), el niño homófago («V» y «VIII» págs.378 y 381), confirman la retracción al punto cero: liquidación de la memoria como espacio que contiene, liquidación del discurso, infinita disponibilidad de la palabra nombrando la nada o la antepalabra.

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?
(«XII», 3ZE, pág.383).

Concentración expresiva y silencio: las relaciones entre Mística y poesía son ya evidentes: la desposesión como único camino para alcanzar la plenitud.

La crítica -y el propio poeta(19)- marcan a partir de Interior con figuras (1973-76), una nueva etapa en la obra valentiana -considerando el periodo entre Siete representaciones (1967) y El fin de la Edad de Plata(1973)(20) como de transición- nosotros aún considerando la mayor radicalidad y concentración en sus planteamientos, a partir de aquel libro, insistiríamos en una progresión en círculos cada vez más angostos -retracción como forma de crecimiento- en torno a la proximidad de la palabra a la materia, o aprovechando las propias palabras de Valente "en torno a la palabra plena de sentido y a la vez históricamente cortada del mundo de las significaciones" (21).

Así ya en 1961, en su artículo «Conocimiento y comunicación», ejemplifica la particularidad del conocimiento poético a través de la Mística: "en la experiencia del místico se da de modo especialmente claro para cualquiera aquella condición de toda experiencia que hace que ésta, en su plenitud, desborde la conciencia de un posible protagonista envuelto en ella" (22), es decir, el yo se hace todo y todos, es uno y multitud. Igualmente en su revelador artículo de 1969, «La hermenéutica y la cortedad del decir» comenta a propósito del *nullus sermo sufficiat* y la poesía de Juan de La Cruz:

La experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada(...) Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. en el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo. El místico necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética, con lo que la palabra se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento (pág.66).

Quedan apuntadas en la década del sesenta tanto en su vertiente teórica como en su práctica poética, claros síntomas de una retórica de la desposesión:

1) La experiencia restaurada en la poesía mística es, por la misma naturaleza de ésta, memoria de un olvido, voz de un silencio, con las consiguientes consecuencias de desubjetivación del lenguaje, autofagia, anonimía y apertura total de la palabra a través de su negación.

2) Aproximación a un lenguaje segundo- "la palabra poética, movimiento de aproximación al origen(...) ha de solicitar más que la crítica(...) el comentario, la interpretación, la hermenéutica" (23)- depositario de contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan, es decir, aproximación a tradiciones cuyo lenguaje no ha sido desacralizado: La Cábala, ocultismo, teosofía, mística no ortodoxa -tradición sumergida, segunda, hermética u oculta-.

Retórica de la desposesión que alcanza sus consecuencias máximas en el periodo comprendido entre 1973 -fecha del inicio de composición de L.F. hasta 1989 -fecha de su última entrega Al Dios del lugar-. Consecuencias que podríamos formular a través de los siguientes ejes, propuestos por el propio Valente en la compilación de ensayos La piedra y el centro (1983), que se constituye al igual que su obra ensayística anterior -Las palabras de la tribu- en la piedra angular para cualquier comentario sobre el autor que nos ocupa:

1) La disolución de toda referencia, predeterminación o instrumentalidad en la escritura, es decir: descondicionamiento radical de la palabra, abolición del discurso. "La obra o la forma tienen(...) entidad autónoma, son (...) asemióticas, lo que las distinguiría del signo lingüístico en su funcionamiento ordinario, si aceptásemos, retomando una conocida distinción de Henri Focillon, que el signo significa y la forma se significa" (24)

2) Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la búsqueda de la palabra inicial o *antepalabra*, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse: Estética del preaparecer. el modo y lugar de esa preaparición serán respectivamente el despertar y el alba o momentos

privilegiados en la "absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones..."(25).

3) Experiencia poética y experiencia mística se sustentan en la simple y abisal experiencia de la unidad, esa acción unificante del ser escindido corresponde, según larga tradición, a Eros. Mística, poesía, Eros: experiencias de inmersión en la sola unidad, experiencia del fondo, de retracción.

4) "Hay en los elementos antedichos un movimiento de apertura, de negación de los límites, de irresistible salida... el proceso que esa salida inicia es precisamente el de la destrucción... de la identidad, del sí mismo" (26): anonimía, primado de la contemplación, estado de suspensión, doctrina de la nada.

5) Predicados de la palabra poética: la ininteligibilidad - anterioridad e interioridad con respecto a la significación - y la imposibilidad, en cuanto que la sustancia última del canto es... la imposibilidad del canto (27).

Veamos el desarrollo de estos ejes entre Interior con figuras (1976) y Al dios del lugar (1989): El poema inicial de este primer libro, «Territorio» (págs. 403-4) nos sitúa ante el lugar del canto, territorio interior donde se revela la materia, la huella del origen, lo primigenio: hueco/ concavidad/ vacío/ antro/ umbral, o la potencialidad infinita de todas las formas huecas y dispuestas a contener de la creación:

AHORA entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida,
en la cúpula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,

en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Lugar de la anonimia, del no sujeto (vid. «Criptomemorias»,
pág.411), de la dis-ponibilidad absoluta donde la oposición
de contrarios dibujan la unidad, el laberinto en el que
entramos con la palabra, y del que sólo saldremos con la
palabra misma hasta la "luz" o "limo original de lo
viviente". Abolido el *discurso*, el lenguaje ingresa en una
salida de sí mismo:

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.

El poema dibuja un círculo, la entrada en la materia es la
actualización/revelación de la materia como resolución del
proceso creador tras el "lado menos real de la mirada" (*L.E.*,
pág.408), tras "el antro donde se envuelve en sombras la
verdad" (*L.E.*, pág.444), ya que -como comenta el propio
Valente-, no es el significar el lugar de lo poético sino el
manifestarse, el preaparecer. Tras la tenta-
tiva/imposibilidad, presente en sus primeros títulos, de
reconocer al *otro* en lo uno o de unificar la propia
experiencia en un acto de rememoración, llevará dicha
rememoración al origen o punto cero, a la experiencia no
conocida, al salón vacío dispuesto a acoger la revelación,
y no a contenerla. Luego podremos relacionar la estética del
preaparecer no sólo con una retórica del silencio, sino
también con un arte de la memoria(28) -Material memoria será

frecuente título en la obra valentiana, como fórmula de superación del dualismo materia/espíritu-:

El territorio de la creación es el de la memoria. Pero incluso la noción de memoria - un elemento inmerso en la pasión- ha degenerado. La memoria es, para la sociedad contemporánea, un inmenso contenedor (29).

La experiencia del limo, del fondo, de la unidad se actualiza constantemente en Eros: "la unión con lo divino, y la unión amorosa corpórea no tiene en rigor expresión distinta (...) ambas son experiencias de inmersión en la sola unidad" (30). El poeta retrotrae de su memoria del origen, de su experiencia del fondo, palabras materiales, transparentes burbujas que materializan/recuerdan la presencia, la respiración del fondo bajo la superficie opaca del poema, y encuentran en dicha imagen su elocuencia (señal) y su silencio (no significación). El poeta apela pues a un lenguaje transparente/virginal capaz, como la música, de revelar el fondo.

YO HABLABA debajo de tu cuerpo,
cubierto por tu cuerpo,
cubierto por la altura de tu cuerpo desnudo.

Las palabras formaban
más allá de tus hombros,
al tocar el nivel opaco de la vida,
transparentes burbujas.

Nada significaba
su pura luz, transparencia o señal
del fondo sólo.
(«Voz desde el fondo», L.E., pág. 419).

Cuerpo/ escritura/ deseo designando la ausencia -la no significación- (vid. «El deseo era un punto inmóvil», L.E., pág. 430), o actualizando la llamada (vid. «Lázaro», pág. 407), la primera nominación sobre el blanco, el silencio (vid. «Cerámica son figuras sobre blanco», pág. 408).

En esta relación con la materia Valente va a manifestar sus proximidades estéticas con otros lenguajes artísticos(31), superadores del verbalismo instrumental, y más próximos a la condensación y al silencio: tales como el diálogo de Tàpies con la superficie -que seguidamente veremos-, el de Chillida con el vacío, o el de la música con lo inefable(32); así el título y el final del poema «Invención sobre un perpetuum mobile» del libro que nos ocupa evocan el final de Wozzeck de Alban Berge, como «Arietta, Opus 111» "remite a esa infinitud del espacio creador a la que se abre las tres últimas sonatas de Beethoven"(33). Este último poema nos parece un perfecto ejemplo para presentar los predicados valentianos de la palabra poética: la imposibilidad y la ininteligibilidad.

El primer principio queda ya formulado en su ensayo de 1969, «La hermenéutica y la cortedad del decir», a través de la equiparación entre experiencia mística y poética -"la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir" como ya citamos más arriba- y quedará ampliado en «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido»: "San Juan se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir(...) Toca así ese límite extraño y extremo en que la palabra profiere el silencio, en que la imposibilidad de la palabra es su única posibilidad, en que la imposibilidad misma es la sola materia que hace posible el canto" (PYC, págs. 62-3).

1

Forma
(en lo infinitamente abierto hacia lo informe).

2

El silencio se quiebra
en trino por tres veces
y la materia de la música
ya no es sonido sino transparencia.

La palabra poética -timbre- perfora el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas hacia el origen, en el principio, donde los contrarios se unen:

3

El tema se disuelve en la cadena
interminable de las formas.
El movimiento iguala a la quietud
y la piedra solar
a lo perpetuamente alzado y destruido.

4

(...)el timbre
.....
Entra en la sombra,
busca a tientas
lo inferior disparado hacia lo alto.

¿Dónde
está tu voz que ya no encuentra
respuesta?

La palabra se convierte en materia, en experiencia de la unificación donde se hunden los tiempos, en retracción, en señal de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación, en simple posibilidad del canto -cantabile- ya que cantar es ser:

Ahora
se funde en la materia
feraz del mundo, en las cosas que son,
que han sido o que serán,
el solitario.
Cantabile,
hacia adentro.

Para que el poema actualice en su propia estructura la circularidad, las infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío (decir la nada, no es decir nada), la espiral moviéndose hacia el centro y hacia dentro; y para que el poema materialice en su propio desarrollo los dos predicados de la palabra poética: ininteligibilidad (es decir: anterioridad/interioridad con respecto a la significación), e imposibilidad, en tanto su única posibilidad se resuelve en la inminencia, en lo que preaparece (vid. «Materia», *L.E.t.*, pág. 449):

5

Para que el hilo tan infinitamente se
prolongue,
para que sólo quede por decir
la total extensión de lo indecible,
para que la libertad se manifieste,
para que andar del otro lado de la muerte sea
semplice e cantabile
y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire,
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo. (446)
 («Arietta, opus 111», *L.F.*, págs. 444-6)

El modo y lugar de esa preaparición o antepalabra -
siguiendo al propio Valente- serán el despertar y el alba:

El despertar, que pertenece tanto a la luz
que comienza como a la sombra que retrocede y
cuyo retroceso -hueco, vaina, vacío- es la
matriz de todo lo que en la luz se
constituye. La luz es lo primero que se
constituye en desde la sombra originaria. «La
luz es -según tan bellamente escribe Lezama
Lima- el primer animal visible de lo
invisible». Así pues, el modo de esa
preaparición es el despertar: límite,
frontera, filo, lugar de lo todavía
indistinto, lugar del combate con el ángel.
«Quedóse Jacob solo, y hasta salir la aurora
estuvo luchando con él un hombre». Tal es la
extraña aventura de la palabra poética,
aventura del comienzo perpetuamente
comenzando: aventura del alba (...) o de la
noche, en la que la noche y el alba se
unifican (*PYC*, pág. 54).

Material memoria (1979), encabezado por la puntual cita
de Lezama anteriormente expresa, nos servirá para mostrar
dicha aventura. Especialmente explícita en el poema «El
Ángel»:

AL AMANECER,
cuando la dureza del día es aún extraña,
vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,

tu rostro no visible,
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces
en el extremo límite, señor
de lo indistinto.

No separes
la sombra de la luz que ella ha engendrado.

(M.M., pág.465)

Subrayamos el emblema del ángel, arquetipo del entredós, del medium, del límite como tensión entre ala/filo, sombra/luz, silencio/palabra(34).

De este libro seleccionamos «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», incomprensiblemente no reunidos en Punto cero y especialmente explícitos de la poética de J. A. Valente:

«Un día traté de llegar directamente al silencio», escribe Antoni Tàpies. El silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?.

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio (35).

La imposibilidad de la palabra como única posibilidad, el entendimiento de lo poético como retracción, el estado de preaparición en la antepalabra, las relaciones entre mística y poesía, están marcando ya al eje significativo del último ciclo de la poesía de Valente(36): la locuacidad del silencio. "La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarlos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar(...) el místico se sitúa paradójicamente entre el silencio y la locuacidad" (PYC, pág.73).

Más allá de la «retórica del silencio»(37), o de los síntomas retóricos de un silencio intencional, el fragmento II para A.Tàpies va a confirmarnos nuevamente en el caso Valente una experiencia del lenguaje poético: aquella que niega la instrumentalidad de la palabra, en tanto que no es el creador quien se apropia de la palabra, sino ésta de aquel: "el creador pertenece al lenguaje, del cual se convierte en instrumento. Novalis lo definió cuando dijo: «no es escritor quien usa el lenguaje, sino quien permite que el lenguaje hable en él»"(38). Que no sea el poeta quien hable, sino el que deje hablar en él al lenguaje, supone un nuevo atentado contra la doctrina de la ilusión de la comunicación poética: "no se escribe de modo activo sino pasivo(...) no es un acto de penetración en la materia, sino al revés; es un acto penetrado por la materia(...) la escritura poética se produce en un estado pasivo, en el que yo creo que la única actividad es la recepción, lo que tienes que provocar es un estado de espera"(39), o como leemos en el primer fragmento: "Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad"(M.M, pág.63).

El silencio como materia natural del poema, queda igualmente prolongado en el plano de la escritura: la frase no hilada, no copulada, no enlazada, sino engranada, encajada, ajustada, yuxtapuesta, descubriéndonos grietas o puntos vacíos, y tratando siempre de trazar un círculo, que resulta en la mayoría de los casos espiral hacia el centro -"la geometría ha dado formas simbólicas a tradiciones tan secretas o misteriosas como la órfica"(40)-.

A propósito del estado de espera como sustancial en la escritura, y de la utilización no intencional del lenguaje, anotamos la siguiente declaración del propio autor:

El poema se hace tanteando, como si echases una red al mar; tú no sabes lo que va a salir. Sólo tienes la red, en la que pones algunas palabras y algunos ritmos. Eso es lo que genera el poema. En este sentido, la experiencia más extrema que he tenido es un libro que se llama Tres lecciones de tinieblas, que contiene 14 textos que escribí en un periodo de tres años. Escritura por espera. Jamás, en ningún momento, esos textos fueron objeto de un movimiento intencionado. Son 14 meditaciones sobre las 14 letras primeras del alfabeto hebreo, y lo que yo hacía era vivir cada letra. Evidentemente, cada letra tiene una anotación numérica, una carga de energía cósmica y, bueno, yo vivía la letra y un día esa letra se escribía en un fragmento" (41).

La búsqueda de una tradición segunda le llevará en Tres lecciones de tinieblas(1980) a glosar las catorce letras de la Cábala, o formas arquetípicas del espesor y la transparencia de la materia en su perpetua resurrección: "La noción de abrir la escritura es una estética. Para mí, topar con la cábala y su simbólica supuso además de descubrir de alguna manera mi estirpe, poder leer de otra manera mi escritura anterior(...) La idea de que una palabra se abre es el reconocimiento de que no hay totalitarismo en la lengua poética" (42).

Ma Carmen González Marín(43) interpreta el libro como la lectura de una cosmogonía y la inclusión de hombre en ella en tres estadios: creación, generación y palabra. La primera lección se inicia con el primer aliento que vivifica la materia, con la primera presencia -Adán- y con la invocación a la ciudad sagrada -Jerusalem-: "En el punto donde comienza la respiración: donde el alef entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: Jerusalem"(44); para aludir inmediatamente en «Bet» a las formas que contienen a la materia. Entramos pues en el espacio de la creación/lenguaje: "Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o

párpado, los mundos" («Dalet», T.T., pág.21). La primera lección se cerrará con la búsqueda de la generación: "el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible" («He», T.T., pág.23).

Generación como retracción, concepto de la escritura como negatividad que se resuelve en su propia posibilidad/imposibilidad, en la infinita disponibilidad de la materia, de la forma cóncava, tras el dios que entró en reposo el día séptimo, tras el conocimiento, tras el nombre -segunda lección-:

(...) fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen («Vav», T.T., pág.27).

(...) Tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra(...) («Zayin», T.T., pág.29).

En espera de la luz, del reconocimiento, del bautismo o entrada en el nombre, el poeta compone la figura del orante -tercera lección-, alza su mano(= concavidad, bóveda, vacío, vaso, forma):

(...) para que pueda así nacer sobre la sombra el signo; trazar los signos; signos o letras, números, la forma; nombrar lo recibido; ciego bautismo de la luz; el rayo («Caf», T.T., pág.39).

Para que la mano/forma/palabra se transforme "al fin en reconocimiento ¡Oh Jerusalem!" («Nun», T.T., pág.45), materializando el libro su circularidad -"la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre" (T.T., pág.37)- a través de la invocación final a la

ciudad sagrada, la sede del que es, la sede del reposo del dios.

Subrayamos igualmente del presente libro el valor emblemático de los dos puntos, marcando espacio y volumen textual como laberinto, hueco, vacío o continuidad del silencio. En este sentido veamos un fragmento de Nueve enunciaciones (1982), donde Valente clarifica su visión de la oquedad como única forma posible para revelar la huella de la material memoria:

Habría que fabricar una escritura, pensé, como un vaciado de escayola que, golpeada, revelara sólo la oquedad. Sí, lo hueco, lo que sólo se iba llenando de residuos purulentos o de formas abandonadas del ajeno vivir. Lo hueco no duerme pensé(45).

A partir de Tres lecciones de tinieblas la poesía de J.A.Valente seguirá profundizando en aproximaciones más intensas de la palabra a la materia. Motivo recurrente de los próximos títulos, será el atisbo de fusión que ofrece la vivencia amorosa, ya planteado en su obra teórica en las relaciones entre Mística y Eros -"No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple"(PYC, pág.29)- y en otras secciones de su obra creativa -véase la sección IV de M.S., así como otros poemas de L.F. y M.M. que seleccionará para Estancias(46)- lo que confirma nuevamente -como señala Domínguez Rey(47)- que la obra de Valente no avanza linealmente, sino en organizaciones semánticas paralelas o recurrencias cíclicas. En la primera parte de Mandarla(1982), el poema amoroso nos revela el acto de amor como acto de conocimiento, como experiencia ontológica de la unificación: ser penetrado, germinado por la palabra, insistiendo una vez más en la femineidad del acto de la escritura:

Extensión de tu cuerpo en los espejos
hacia mis manos cóncavas de tí.

«La forma» (48)

*

No quiero más que estar sobre tu cuerpo
como lagarto al sol los días de tristeza.

Se disuelve en el aire el llanto roto,
el pie de las estatuas
recupera la hiedra
y tu mano me busca
por la piel de tu vientre
donde duermo extendido.

(«Latitud», *N*, pág. 15)

Obsérvese la confusión/confluencia de los pronombres personales de 1ª y 2ª persona, hacia un espejo del yo en el tú, marcando la salida de los propios límites, la destrucción de la identidad, del sí mismo en la unidad (vid. «Desnudo», pág. 12), ya que no es otra cosa el éxtasis que una salida hacia la unidad simple en la que se cumple la iluminación, la transparencia:

Cómo podría aquí cuando la tarde baja
con fina piel de leopardo hacia
tu demorado cuerpo
no ver tu transparencia.

Enciende sobre el aire
mortal que nos rodea
tu luminosa sombra.

En lo recóndito
te das sin terminar de darte y quedo
encendido de ti como respuesta
engendrada de tí desde mi centro.

El poema queda explicitado por el propio Valente en su «Ensayo sobre Miguel de Molinos» -obsérvese las coincidencias léxicas-:

La salida o éxtasis, elemento desencadenante y constitutivo de toda experiencia mística, es un proceso de descondicionamiento del alma en el que ésta va reduciéndose a su solo centro, que ha de vaciarse de toda forma o imagen creada para que en el alma, ya de sí

salida, se llene ese centro vacío con la plenitud de lo que no tiene forma ni imagen y encierra a la vez la potencialidad infinita de todas las formas de la creación(...) Por eso la vía que lleva al alma a la entera salida de sí misma ha sido reiteradamente descrita en la tradición mística como un proceso de absoluta desposesión (PYC, pág.78).

Y márquese igualmente las relaciones entre descondicionamiento del alma y descondicionamiento de la palabra, o desposorio espiritual con el Verbo -según Juan de la Cruz en su anotación a las canciones 14 y 15 del Cántico espiritual- con lo que el acto de escritura queda nuevamente inscrito en la acción misma del poema(49).

Quien eres tú, quién soy,
dónde terminan, dime las fronteras
y en qué extremo
de tu respiración o tu materia
no me respiro dentro de tu aliento.

Que tus manos me hagan para siempre,
que las mías te hagan para siempre
y pueda el tenue
soplo de un dios hacer volar
al pájaro de arcilla para siempre.
(«Iluminación», M, pág.14)

La potencialidad de todas las formas de la creación, tras el vaciado/desposesión, nos remite al origen, y queda emblemática en la palabra que se nutre de su contraria(50): el pájaro de arcilla -símbolo de la unidad aire/tierra-, el pez-pájaro -agua/aire(51)-, el pájaro solar -aire/fuego-. Entramos nuevamente en el preaparecer, en la noche sosegada de la canción XV del Cántico espiritual y la conciencia utópica del despertar(52): "el despertar, que pertenece tanto a la luz que comienza como a la sombra que retrocede y cuyo retroceso -hueco, vaina, vacío- es la matriz de todo lo que en la luz se constituye" (PYC, pág.54).

El vuelo de los pájaros lunares
despierta poco a poco el sumergido

corazón de la noche.

Senos
de luz lunar.

Bebemos
su inagotable sombra láctea.
El pezón es el centro
de la nocturnidad
y el vuelo busca el centro.

Pájaro.

Mujer.

La noche:
su sola luz vertiginosa
que estalla en sombras.

Suena
bajo las aguas ciegas
como latido o germen
un vuelo inmemorial
de pájaros solares.

(«Pájaros», *ML*, pág.20) (53).

La experiencia amorosa queda equiparada al buceo cósmico y el verso halla su plenitud en los atributos sexuales de la mujer (54). Mientras que el viaje de regreso o «estado de teosis» (55) queda simbolizado en el movimiento entre superficie/ fondo, ascenso/ descenso, sombra/ luz, como señala Antonio Domínguez Rey: "existe una comprensión iluminativa del fondo una vez asomados a la superficie, pero sólo para afirmar el intuido punto de arranque: la nada" (56). Véase en la sección II, el binomio caída/ascensión: visita al umbral/ origen /madre/ raíz de tanto... para constatar en la sección III y IV, que "el vacío del no quedar/ podría ser al cabo inútil y perfecto" («Poema», *ML*, pág.43).

El fulgor (Madrid, Cátedra, 1984) título que relacionamos con "el ciego bautismo de la luz: el rayo" («CAF», *L.L.*, pág.39), o la fulgurante encarnación de la palabra, recordándonos el prólogo al Evangelio de San Juan: "En el principio era la Palabra(...) y la Palabra se hizo carne". La abolición de la dualidad entre cuerpo y espíritu -palabra encarnada (57)-, será el motivo central para los

treinta y seis fragmentos del libro que nos ocupa: "El escritor no llega a serlo en verdad hasta que no mantiene una relación material, carnal, con las palabras. Al final de un largo recorrido, la materia del uno y del otro es, en definitiva, la misma" (58):

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.

(XXVI, *EL*, pág.34).

O lo que es lo mismo: no hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. La abolición de dicha dualidad, tendrá como consecuencia la trasposición de ambos términos como signo de unidad, o la superposición a la experiencia muerte/resurrección tantas veces configurada en la poesía de Valente a través del emblema Lázaro(59):

Arrastraba su cuerpo
como ciego fantasma
de su nunca mañana.

Ardió de pronto
en los súbitos bosques
el día.

Vio la llama,
conoció la llamada.

El cuerpo alzó a su alma,
se echó a andar.

(VII, *EL*, pág.15)

O en el poema XXVIII, donde Eros -la unión es una categoría erótica- aloja la sustancia de la resurrección:

A los recintos últimos del alma
nocturno entraste, cuerpo, para
que no pudiera
morir, para llevarla
en tus desnudos brazos a la raya
del sol, en el ardiente
confín del día o de la luz
que ya se avecinaban.

(XXVIII, *EL*, pág.36)

Unificación que nos remite a las canciones del alma y el esposo -aquí cuerpo y palabra- de San Juan de La Cruz, "el poeta clave de la tradición a que pertenecemos" -según Valente(60)-. Véase asimismo la trasposición de las canciones 3 y 13 del Cántico espiritual sobre los poemas XIV y XXX del EL:

Este mi cuerpo todo
quebrantado,
andado
por pedregal y monte
y llano seco,
ahora se levanta y corre
como niño incendiado
en la mañana, salta
los fuertes y fronteras, este
cuerpo mío de sombras
en la súbita luz.
(EL, pág. 22)

*

.....
Ibas, que voy
de vuelo, apártalos, volando
a ras de los albores más tempranos.

Sentirte así venir como la sangre,
de golpe, ave, corazón, sentirme,
sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,
ligera como luz, alborearme.
(EL, pág. 38)

Abolición de la dualidad entre cuerpo y espíritu en la aventura de la palabra: *logos espermático*/ palabra-semen/ Pneuma, en la que "lo concluso o lo ocluido se abre y la forma reingresa perpetuamente en la formación" (PYC, pág. 56). Cuerpo y poema como experiencias de la unificación, de la germinación, de la palabra que va siempre con nosotros, "la palabra que no hablamos, la que habla en nosotros" (PYC, pág. 52):

Asciendes como
poderoso animal
por la pendiente húmeda
del aire donde
me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo.
(XXI, EL, pág. 29)

En su último libro Al Dios del lugar (Madrid, Tusquets, 1989), Valente insiste en las distintas materias /lugares/emblemas en los que se manifiesta la divinidad/la raíz de lo cantable/ la palabra: En el fondo de la copa bebida (pág.13), en el cuenco de tierra y de saliva (pág.17), en la ausencia de todo signo (pág.19), en la sombra que retrocede (pág.21), en lo que queda después del fuego (págs.25 y 39), en la justa proporción de aire y fuego: Pneuma (pág.27), en la pobreza (pág.31), en la extensión vacía de la memoria (págs.35 y 69), en el exilio (págs.37 y 63), en la unión de dos cuerpos (pág.49), etc..., es decir, materias en las que dejó su rastro la experiencia, lugares en los que tras la suspensión de la vida (pág.81), tras "la ficticia hilazón de tu biografía" (pág.83), podamos reconocer "los fragmentos incendiados/ de tu resurrección" (pág.49), o podamos vislumbrar un amanecer sin término en el que ya no es posible el estado de retorno:

LOS SACERDOTES

compusieron la víctima
como incruento se compone el cuerpo
nocturno del poema.

De dos en dos subieron las escalas
infinitas del aire
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
empezó a cirse.

(«Al dios del lugar», pág.61).

NOTAS AL CAPÍTULO 3.1.-

(1) Vid. en su vertiente crítica: «Conocimiento y comunicación»(1961), y «Literatura e ideología»(1969) en Las palabras de la tribu, cit., págs.3-10, 20-38.

(2) Vid. Bibliografía final. Adoptamos las siguientes siglas para las distintas obras de J.A.Valente incluidas en Punto cero. Poesía 1957-1979, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1980 (citamos por esta edición):

M.E : A modo de esperanza,

E.L : Poemas a Lázaro ,

M.S : La memoria y los signos,

ZR : Siete representaciones,

B.S : Breve son,

P.M.M : Presentación y memorial para un monumento,

I. : El inocente,

37F : Treinta y siete fragmentos,

I.F : Interior con figuras,

M.M : Material memoria.

(3) Vid. especialmente en M.E: «Serán ceniza...» (pág. 13), «El ángel» (pág.17), «El corazón» (pág.21), «Noche primera» (pág.25), «Carta incompleta» (pág.38).

(4) Vid.: «Cae la noche» (pág.71), «La última palabra» (pág.77), «Objeto del poema» (pág.105), «El resucitado» (pág.112). Y Cfr. «Rudimentos de destrucción» en Las palabras de la tribu, cit., págs.71-4.

(5) Miguel MAS, La escritura material de J.A.Valente, Madrid, Hiperión, 1986, pág.33.

(6) Cfr. «La hermenéutica y la cortedad del decir», en Las palabras de la..., cit., págs.64-5.

(7) J.A.VALENTE, «Ideología y lenguaje», en Las palabras..., cit., pág.53.

(8) Cfr. J.A.VALENTE, «Tres notas sobre Lautreamont», en Op.cit., pág.297.

(9) Miguel MAS, La escritura material..., cit., pág.41.

(10) José Miguel ULLAN, «De la luminosa opacidad de los signos», en J.A.Valente, Noventa y nueve poemas, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág.14.

(11) Cfr.ULLAN, op. cit., pág.17.

(12) Vid.«Perdimos las palabras», ZR, pág.258.

(13) Las palabras de la tribu, pág.55.

(14) Cfr. con los siguientes comentarios de María ZAMBRANO:"Lo más próximo a alcanzar la identidad es la inocencia. Y así se nos aparece que sea el Inocente quien desde el principio de esta obra poética nos esté mirando. Parecería, por tanto, que resida en él ese foco primario de la mirada(...) ese inválido ser a quien la palabra no dicha llega a ofrecerse." («La mirada originaria en la obra de José Angel Valente», Quimera, nº 4, febrero de 1981, pág.42).

(15) J.A.VALENTE, «La Poesía. Conexiones y recuperaciones», Cuadernos para el diálogo, nº extr.XXIII, 1970, pág.42.

(16) Vid.: «Rainer María Rilke: el espacio de la revelación», en las palabras..., cit., págs.270-1, y Cfr. «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en op.cit., pág.141.

(17) «La Poesía. Conexiones y recuperaciones», cit., pág.43.

(18) Vid.: Martín ARANCIBIA, «Palabras y ritmos: el don de la lengua» -entrevista-, Quimera, núms.39 y 40, julio-agosto de 1984, pág.84.

(19) Comenta Valente a propósito de la publicación de El fulgor : "Acabo de entregar al editor un libro de poemas o un solo poema en treinta y seis variaciones, que probablemente cierra un ciclo de escritura acaso iniciado en Interior con figuras, hacia 1974" (M.ARANCIBIA, op.cit., pág.85).

(20) Vid. el análisis que realiza Pere GIMFERRER de dicho libro: «Valente en prosa», en Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs.146-8.

(21) «Hermeneutica y la cortedad del decir», cit., pág.61. Recordemos en este sentido las palabras de Octavio PAZ: "El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia" (El arco y la lira, 3ª ed., México, FCE, 1972, pág.44.).

(22) Las palabras de la tribu, cit., pág.9.

(23) Op.cit., pág.62.

(24) J.A.VALENTE, «Las condiciones del pájaro solitario», en La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1983, pág.16.

(25) «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en La piedra y el centro, cit., pág.55.

(26) «Ensayo sobre Miguel de Molinos»(1974), en Op.cit., pág.77.

(27) Vid. «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», en Op.cit., pág.63.

(28) Cfr.: Ma del Carmen E.GONZALEZ, «J.A.Valente: una poética sobre la materia de Tàpies», Insula, nº 403, junio de 1980, págs. 3 y 5.

(29) Carlos SCHVARTZ, «J.A.Valente, "al dios del lugar"»(entrevista), El país, 12-IV-1989, pág.34.

(30) «Eros y fruición divina», en La piedra y el centro, cit., pág.38. A partir de aquí para cualquier cita del mismo libro utilizaremos la siguiente sigla PYC más el correspondiente número de página.

(31) Vid. Carlos SCHVARTZ, (entrevista), cit., pág.34.

(32) "Yo he sido profundamente modificado por la escucha de ciertos compositores, como Varese o Webern. La música breve, precisa, fulgurante, de Webern fue para mí un encuentro radical. La primera vez que oí a Webern en un concierto escribí compulsivamente durante la audición. Hay poemas y fragmentos de poemas míos que vienen directamente de la música": Martín ARANCIBIA, «Palabras y ritmos : el don de la

lengua»-entrevista-, cit., pág.86. Vid. los comentarios sobre el drama de la inefabilidad en el músico escritor Schönberg de: Juan Carlos Rodríguez, «Maldoror, Zaratustra, Igitur. (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)», en La norma literaria, cit., págs.195-214.

(33) Ibidem.

(34) Cfr. Jacques ANCET, «Introducción», en J.A.Valente, Entrada en materia, Madrid, Cátedra, 1985, pág.24.

(35) J.A.VALENTE, Material memoria, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, págs. 64-5.

(36) Cfr. Miguel MAS, La escritura material, cit. págs.59-63.

(37) Vid. Amparo AMORÓS, «La Retórica del silencio», Los Cuadernos del Norte, año III, nº 16, noviembre-diciembre de 1982, págs. 18-27.

(38) Carlos SCHVARTZ, (entrevista), cit., pág.34.

(39) Sol ALAMEDA, «J.A.Valente. Un poeta en el tiempo», El país semanal, nº 561, 10 de enero de 1988, pág.21.

(40) Vid. J.A.VALENTE, «Cántico o la excepción de la normalidad», en Las palabras de la tribu, cit., pág.133. Vid. también: Amparo AMORÓS, «El espacio en la poesía de J.A.Valente», Insula, nº 412, marzo de 1981, págs. 1 y 10.

(41) Sol ALAMEDA, (entrevista), cit., págs.21-2.

(42) Carlos SCHVARTZ, (entrevista), cit., pág.34.

(43) Ma C. GONZALEZ, «Una lectura del cosmos: El último libro de J.A.Valente», Insula, abril de 1981, nº 413, pág.7.

(44) J.A.VALENTE, «Alef», en Tres lecciones de tinieblas, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980, pág.15. A partir de aquí

utilizamos la sigla T.T y el correspondiente número de página.

(45) J.A.VALENTE, Nueve enunciaciones, Málaga, Begar Ediciones, 1982, pág.47.

(46) J.A.VALENTE, Estancias, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980. La segunda sección del presente libro anticipará once poemas de Mandorla.

(47) Antonio DOMÍNGUEZ REY, «La poética de J.A.Valente: Mandorla», Syntaxis, nº 5, primavera 1984, págs.8-22.

(48) J.A.VALENTE, «La forma», en Mandorla, Madrid, Cátedra, 1982, pág.13. A partir de aquí citamos con la sigla M. más el correspondiente número de página.

(49) Cfr. A.DOMÍNGUEZ REY, op.cit., pág.13

(50) Vid. José LEZAMA LIMA, «José Angel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», Revista de Occidente, nº 9, julio de 1967, pág.60.

(51) Vid. «Maestro», en M., pág.48. Poema que dedica significativamente a Lezama Lima. Vid. igualmente «Carta abierta a José Lezama Lima»(1968), en Las palabras de la tribu, cit., págs. 249-54.

(52) "Esta noche sosegada(...)no es de manera que sea como oscura noche, sino como la noche junto ya a los levantes de la mañana, *id est*, compareja con los levantes(...) como noche en par de los levantes de la aurora. Porque así como la noche en par de los levantes no del todo es noche ni del todo es día, sino, como dicen, entre dos luces": San Juan DE LA CRUZ, «Comentarios en prosa al poema Cántico espiritual», en Poesía completa y comentarios en prosa, ed. Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 1986, págs. 232-3.

(53) Vid. del mismo libro: «EL amanecer»(pág.25) y «Albada»(pág.26).

(54) Cfr. Antonio DOMÍNGUEZ REY, Op.cit., pág.12.

(55) Vid. «Ensayo sobre Miguel de Molinos», cit., pág.84.

(56) A.DOMÍNGUEZ REY, cit., pág.15.

(57) Vid. Eva VALCARCEL, El fulgor o la palabra encarnada, Barcelona, PPU, 1989.

(58) Martín ARANCIBIA, «Palabras y ritmos: el don de la lengua» (entrevista), cit., pág.86.

(59) Vid. Antonio RISCO, «Lázaro en la poesía de J.A.Valente», Hispania, nº 56, 1973, págs.379-85.

(60) Juan Carlos SUÑÉN, «"El Cántico espiritual" de Valente» (entrevista), El país, 7-X-1986, pág.36.

3.2. -DEL CONTINUO APELAR A LA *TRANSPARENCIA*
O LA POESÍA *SOLAR* DE CLAUDIO RODRÍGUEZ.

"Siempre la claridad viene del cielo;/es un don no se halla entre las cosas/ sino muy por encima..."(1): Una mirada de asombro ante la *claridad*, o mejor dicho ante la espera de la *claridad*, inaugura la poesía de Claudio Rodríguez. Asombro ante el poder de transparencia/transfiguración de la luz sobre la materia, que provocará la absoluta identificación del hablante con el objeto mirado: mundo, otredad; en otros términos asombro ante el poder de transparencia del lenguaje poético sobre la materia (claridad= inspiración).

(la encina) con qué rapidez se identifica
con el paisaje, con el alma entera
de su frondosidad y de mí mismo (D.E., pág.35).

(el deseo)
No está en mí, está en el mundo, está ahí enfrente
Necesita vivir entre las cosas (*Ibid.* pág.36).

(...)sabiendo,
como la lluvia sabe de mi infancia,
(...)
Como el mantillo de los campos, basta,
basta a mi corazón ligera siembra
para darse hasta el límite. Igual basta,
no sé por qué, a la nube (*Ibid.* pág.39).

El primer surco de hoy será mi cuerpo
(...)
Ahora, en la llanada hecha de espacio,
voy a servir de blanco a lo creado. (*Ibid.* pág.45).

La continua llamada a la *claridad* y su consiguiente capacidad de transparencia: yo soy el otro, el otro es el mundo, yo soy el mundo, -"yo soy un surco" (D.E., pág.50), "pero ahora eres tú y estás en todo" (*Ibid.*, pág.51)-, nos permite nominar el primer libro de C. Rodríguez como poesía *solar*, ya que la luz como la palabra darán *presencia* para el que ve y para lo visto -Es la mirada/ es el agua que espera ser bebida" (*Ibid.* pág.56)- y propiciarán el reconocimiento

del hablante en el mundo de la materia, en el todo iluminado por la ebriedad del lenguaje poético. Por ello tras el campo castellano del Don de la ebriedad (1953), convive un espacio utópico -y por esa razón incesante e intensamente deseado- que procura la inmediatez (presente perpetuo en las dos primeras partes del libro), un terreno de convergencias donde destelle la unidad, la celebración de las semejanzas; con ello aludimos igualmente a la confluencia superficie realista, fondo informe/ inefable/ trascendente, que determinará procedimientos estilísticos, y posibles filiaciones en una tradición literaria:

(...) Sí ebrio estoy, sin duda.
La mañana no es tal, es una amplia
llanura sin combate, casi eterna,
casi desconocida porque en cada
lugar donde antes era sombra el tiempo,
ahora la luz espera ser creada.
(...) el aire de hoy tiene su cántico.
¡Si lo oyeseis! Y el sol, el fuego, el agua,
como dan posesión a estos mis ojos. (*Ibid.* pág.63)

Pese a la fe de nuestro poeta en el lenguaje poético (fe no ingenua), se pueden entrever ya en este primer libro dudas ante los límites del mismo o su defectividad, ante el deseo de dejar de ser signo y formar parte del todo iluminado (fe atenuada)(2):

Cuándo hablaré de tí sin voz de hombre
para no acabar nunca, como el río
no acaba de contar su pena y tiene
dichas más palabras que yo mismo.
(...)
Cuándo hablaré de tí sin voz de hombre.
Cuándo. Mi boca sólo llega al signo,
sólo interpreta muy confusamente,
y es que hay duras verdades de un continuo
crecer, hay esperanzas que no logran
sobrepasar el tiempo y convertirlo
en seca fuente de llanura, como
hay terrenos que no filtran el limo. (*D.E.L.*, págs.36-7).

Obsérvese igualmente la continua apelación al mecanismo de la analogía a través del símil, para inscribir las semejanzas desde el extremo de las diferencias: diferencias entre verdad y apariencia, transparencia y opacidad, totalidad y transformación, mundo y lenguaje.

La concreción de algunos de los aspectos apuntados nos la facilitará su segundo libro Conjurios (1958), ya que -como el propio poeta aclara- una general imprecisión y vaguedad temática, caracterizaron su primera entrega, como consecuencias de la "ebriedad de la existencia en sí, sin matices" (3).

La identificación del hablante con el objeto mirado -"El poeta tiende a convertirse, y de aquí la deformación, en el objeto del poema. Si haces un poema sobre una pared, o lo que sea, el proceso creador te lleva a prescindir de tu personalidad. El poeta tiende a ser el objeto; ésa es su capacidad negativa, decía Keats" (4)- relaciona a nuestro poeta no sólo con el pudor contemporáneo, o con la huida de la falacia patética, sino fundamentalmente con la mística y la experiencia de plenitud, así como con una especial relación entre las palabras y las cosas, que posteriormente veremos. Dicha identificación obra de la ebriedad, del conjuro, de la alianza o del vuelo celebratorio supone:

1) Que el sujeto caminante -"el poema es como un camino inexplorado" (5)-se rinda/entregue a la materia, o más exactamente se sustancie en las cosas de la tierra zamorana, con una doble lectura de volición afectiva y entrafamiento moral(6), ya que tras la materia reverbera el espíritu, o ya que "la contemplación, entrafía moralidad" (D.P.L., pág.15):

¡Dejad de respirar y que os respire
la tierra, que os incendie en sus pulmones
maravillosos! Mire
quien mire, ¿no verá en las estaciones
un rastro como de aire que se alienta? (C. pág.69).

(...)|Qué nos varee el sol y el fruto viejo
caiga y sirva de abono
a la nueva sazón, y la sustente!
Repón tu apero, corazón, colono
de este terreno mío. |Que sea hoy el aviente,
que sea hoy el espaldar del lino
y se nos mulla y quede limpio el grano! (*Ibid.* pág. 73).

¡Meted hoy en los ojos el aliento
del mundo, el resplandor del día! Cuándo
por una sola vez y aquí, enfilando
cielo y tierra, estaremos ciegos. ¡Tardes,
mañanas, noches, todo, árboles, senderos,
cegadme! El sol no importa, las lejanas
estrellas... ¡Quiero ver, oh, quiero
veros! (*Ibid.* pág. 78).

2) Que la materia (campo, olor, flora, fauna) diga por sí misma como personaje dramático (vid. «El cerro de Montamarta dice») o encuentre en ella un personaje dramático (vid. «Incidente en los Jerónimos»).

3) Que dicha materia esté continuamente transparentando al sujeto, la materia contemplada gracias a la *participación* que el lenguaje poético procura, le devuelve una imagen de sí mismo, donde ingresa la huella del cambio, la sensación de lo perdido, visitando el mundo de la infancia, de los orígenes, frente a la orfandad presente(7), pero sin caer nunca en la anécdota. Más que al recordatorio, asistimos a la huella del tiempo, del sujeto reconociéndose en el camino -conocimiento como remordimiento-, aceptando la fluencia de la vida (vid. especialmente: «A las golondrinas», «Al fuego del hogar», «Dando una vuelta por mi calle» y «Primeros fríos»). De forma que la transparencia que la materia mirada/sentida procura, deviene transfiguración y "lo que es transfiguración intenta cuajar en configuración"(8): "mis caminatas por los campos de mi tierra iban configurando y modificando a la vez, mi visión de las cosas y de mi propia vida" (*D.L.E.*, pág. 15). Y aquí reside el poder de salvación, purificación y resurrección de la aventura poética: "y en nuestra honda sequía la voz de las cosechas" (pág. 114, *CL*),

con dos claras consecuencias: la sacralización(9) y la moralización de la materia(10), donde no deja de ser sintomático el paso del yo al nosotros.

Dicha capacidad de transfiguración de la materia mirada/iluminada, está claramente emparentada con un artilugio expresivo que la mayoría de la crítica ha venido en señalar como clave en la originalidad de la poesía de nuestro poeta: la convivencia de un sentido "literal" y un sentido "trascendente", y que ha justificado expresiones como "realismo simbólico"(11). El primero en describir tal artilugio será Carlos Bousoño en su prólogo de 1971 bajo el nombre de alegoría disémica, alegoría y no símbolo, por la índole racional de la primera y disémica porque "mantiene dentro de su seno dos sentidos conscientes, uno denotativo y otro connotativo perfectamente diferenciables: uno, que se atiene a la literalidad, y otro, que la excede ampliamente"(12). Andrew Debicki coincide en el mismo procedimiento aunque viene a utilizar una terminología distinta, concretamente la noción de *código* procedente de *S/Z* de R.Barthes, así distinguirá código representacional, simbólico, cultural, humorístico cuya yuxtaposición provocará "algo parecido a la desfamiliarización de la realidad ordinaria que la literatura en general lleva a cabo, tal como lo concebía Víctor Shklovsky"(13). Uno de los códigos que vislumbra, y que adquirirá para nosotros especial interés será el metapoético, ya que la coexistencia de un sentido literal y trascendente, permitirá igualmente la coexistencia de una lectura literal y literaria donde el poema se contemple a sí mismo. Gustav Siebenmann, a propósito de «Gestos», habla de la metáfora previa metaforizada a su vez(14), así como Philip W.Silver lo analiza como la metáfora continuada en uso semiautomático o en versión rimbaudiana-surrealista(15).

Frente a "la ebriedad de la existencia en sí, sin matices" de Don de la ebriedad y el tono incesantemente exclamativo de Conjurros, Alianza y condena (1965) no sólo supondrá un cambio tonal, más meditativo y reflexivo, así como el ensachamiento del universo temático de nuestro poeta, sino que fundamentalmente representará la aparición de una serie de reservas sobre el poder analógico de la palabra, o en otros términos sobre la claridad y sus falsificaciones. Podemos anotar fragmentos como: "La luz entusiasmada de conquista/ pierde confianza ahora(...)/ Aún quedan/ restos de la audaz forja/ de la luz, pero pocas/ nuevas nos vienen de la vida (A.C. pág.157); "Ahora necesito más que nunca/ mirar al cielo. ya sin fe y sin nadie,/ tras este seco mediodía, alzo/ los ojos. Y es la misma verdad de antes,/ aunque el testigo sea distinto" (Ibid. pág.170).

Veamos el primer poema, «Brujas a mediodía», con el sintomático subtítulo de «Hacia el conocimiento»(16), marcando la dualidad que coexistirá en el poema: hechicería/ poesía, magia/ conocimiento, engaño/verdad:

(...) Allí, donde el sorteo
de los sentidos busca
propiedad, allí, donde
se cuaja el ser, en ese
vivo estambre, se aloja
la hechicería(...)

El sujeto tras formular el escepticismo ante la capacidad del lenguaje poético para devolvernos la claridad -"a mediodía"-, para revelarnos la *verdad* más allá de las apariencias, de la brujería, del aquelarre de imágenes, del "tenaz progreso de las cosas" o del recuerdo (subráyese la problemática fenomenológica y el tono de revisión de su obra anterior):

(...) en tanta
claridad que es estafa,
guifios, mejunjes, trémulo
carmin, nos traicionaban. Y huele

a toca negra y aceitosa, a pura
bruja este mediodía de setiembre.

Emite cinco preguntas sin respuestas "en el ansia de hallar la certeza única, el nudo que ate y dé sentido a tantas imágenes rotas, tanta oscura presencia, tanta vida sin tino"(17). Anotamos como en A.C. las interrogaciones sustituyen en buena parte a las exclamaciones:

- (1) La vida no es reflejo
pero, ¿cuál es su imagen?
- (2) Un cuerpo encima de otro
¿siente resurrección o muerte? (3) ¿Cómo
envenenar, lavar
este aire que no es nuestro pulmón?
- (4) ¿Por qué quien ama nunca
busca verdad, sino que busca dicha?
- (5) ¿Cómo sin la verdad
puede existir la dicha?
(«Brujas a mediodía», A.C., págs. 127-9).

Ya que nunca tocaremos el punto de fusión (sutura/costura) entre los sentidos y las cosas, cuya tensión anuncia la dualidad del propio título: alianza y condena(18). Frente a la conciencia de las falsificaciones, enmascaramientos privados y colectivos (vid. «Gestos», «Por tierras de lobos», «Ciudad de meseta»), la única alianza será la mirada, y su ilusión de fusión, entrega, solidaridad. Frente a la fuga de las cosas, se insistirá en el poder de salvación de la mirada (= poesía), como señala J.O. Jiménez, ya que la definitiva posesión es inalcanzable: la mirada es el sucedáneo más fiel del conocimiento(19):

Porque no poseemos,
vemos. La combustión del ojo en esta
hora del día, cuando la luz, cruel
de tan veraz, daña
la mirada, ya no me trae aquella
sencillez. Ya no sé qué es lo que muere,
qué lo que resucita. Pero miro,
cojo fervor, y la mirada se hace
beso, ya no sé si de amor o traicionero.
(...) Mira, mira:
ve cómo ya, aun con muescas y clavijas,

con ceños y asperezas,
van fluyendo las cosas. Mana, fuente
de rica vena, mi mirada, mi única
salvación, sella, graba
(...) Es la hora
en que nuestra mirada
se agracia y se adoncella.
La hora en que, al fin, con toda
la vergüenza en la cara, miro y cambio
mi vida entera por una mirada,
esa que ahora está lejos,
la única que me sirve, por la sola
cosa por la que quiero estos dos ojos:
esa mirada que no tiene dueño.

(«Porque no poseemos» *A.C.L.*, págs. 133-35)

Subrayo nuevamente el tono de revisión con respecto a su obra anterior, y la *capacidad negativa* de "la mirada que no tiene dueño", y que no alcanzará nunca los límites de una retórica de la desposesión, tal como la enunciamos en Valente, ya que en la palabra que pregunta y exclama emerge el preguntante en forma explícita (transfiguración frente a desposesión), y ya que la poesía de Rodríguez seguirá persistiendo en el propósito moral, la capacidad de alusión, así como en el deseo de acercamiento de las palabras y las cosas.

El escepticismo ante la palabra frente a la verdad y la *cosa* (subrayamos esta doble lectura ético-estética) expreso en la confluencia alianza y condena, quedará una vez más patente en «Cáscaras»: "El nombre de las cosas, que es mentira" (*A.C.L.*, pág. 136), se equiparará al traje, las cuatro copas, el precinto, los cascos, el sobre, la cicatriz, los sindicatos, las costumbres... a todo aquello que envuelve "la verdad que mata", "que nos tapa el ojo", que nos impide acceder directamente (condena) a lo auténtico, a la *cosa misma*; frente a ello la única alianza será el propósito moral y estético, formulado más como deseo que como resultado -propósito que adormece dicho escepticismo-:

muerde la dura cáscara,
muerde aunque nunca llegues

hasta la celda donde cuaja el fruto.

(«Cáscaras», A.C., pág.138).

(...) Ciegos para el misterio
y, por lo tanto, tuertos
para lo real, ricos sólo de imágenes
y sólo de recuerdos, ¿cómo vamos ahora
a celebrar lo que es suceso puro,
noticia sin historia, trabajo que es hazaña?
(«Eugenio de Luelmo», A.C., pág.143)

La imposibilidad de llegar a "la celda donde cuaja el fruto", le lleva en la segunda sección del libro a contemplar (dejarse mirar por) aquellos objetos/actos/instantes donde todo lo que vive cobra ser: ejemplo la espuma del mar como acto de entrega (sonrisa, amor surcado, flor, leche viva, brocal de la materia); el viento de primavera (como destello generoso que resucita, que humedece la sequedad y abre nuestras puertas "a no sé que hospitalidad hermosa"); el gorrión, la lluvia, el girasol, etc...para no dejarse seducir por las máscaras, por "la feria de la mentira", por el mediodía en plena noche (vid.«Nieve en la noche»), para formular la condena ante todas las fuerzas enemigas de la vida .

Con respecto a la técnica metafórica en A.C.: el código representacional (o sentido literal) resulta ahora menos explicable independientemente del plano simbólico (o sentido trascendente)(20), ya que como señala Ph.Silver "la poesía de Rodríguez tiene como único referente, no la realidad, sino un momento ideal, inefable, que antecede a la «constitución» de la misma"(21), igualmente Bousoño comenta a propósito de la desaparición de la disemia: "No habrá dos significados, el literal y el propiamente metafórico, sino sólo uno, el metafórico"(22)

La sección tercera del libro que nos ocupa, nos permite reflexionar sobre el tratamiento del tiempo en la poesía de Claudio Rodríguez, estamos ante una serie de poemas que

parecen cargarse de circunstancias. Subrayamos la desconfianza ante la memoria, ante su poder de engaño -"la droga del recuerdo, la alta estafa del tiempo" (pág.189)-, el hablante evita contar una historia, en aras de la distancia que permita la contemplación poética, la sola huella de la vivencia, alguien puede hacer de su pasado simple materia de revestimiento, la intimidad se hace camino y no duración:

(...) Hoy es tan sólo
la empresa, la aventura,
no la memoria lo que busco. Es esa tensión de la
distancia,
el fiel kilometraje. No, no quiero
la duración, la garantía de una
imagen, hoy holgada y ya mañana fruncida(...)
No busco
masticar esa seca
tajada del recuerdo,
comprar esa quincalla, urdir tan pobre
chapuza(...).

(«Hacia un recuerdo», A.L.C., págs.172-3).

Más que el recuerdo, leemos la melodía del recuerdo (vid. «En invierno es mejor un cuento triste»), ya que el dolor no hace ruido, "¿Qué le queda al poeta si hasta el recuerdo le es doloroso «La rimembranza acerba»? la serenidad vibrante que late en la palabra poética, es la que hace compañía" -como afirma Rodríguez a propósito de Leopardi(23)-. Más que el recuerdo, leemos la relación entre las múltiples huellas de los días idos y su secreto, gracias a la participación que el lenguaje poético procura:

(...)de nuestro tiempo acribillado,
hay que sacar la huella, aunque sea un trozo
tan sólo, un manchón lóbrego
de sombrío pulgar, aunque sea al cabo
por un momento, éste de ahora, y nadie
jamás sea su amo
mientras, luz en luz, se nos va. Y vuelve,
vuelve lo acostumbrado.

(«Un momento», A.L.C., pág.174)

Hasta que nos sorprenda "la revelación subita e inesperada del hondo sentido de la existencia" (24), tema e instancia

metapoética recurrente a lo largo de la obra de nuestro autor. El objetivo es lograr el *ser* y el *conocer* verdaderos, por eso, la poesía es camino para el conocimiento, para albergar la forma de una experiencia sobrecogedora:

¿Qué clara contraseña
me ha abierto lo escondido? ¿Qué aire viene
y con delicadeza cautelosa
deja en el cuerpo su honda carga y toca
con tino vehemente ese secreto
quicio de los sentidos donde tiembla
la nueva acción, la nueva
alianza? (...)
(«Un olor», *A.C.*, pág.179).

El libro se cierra con dos signos de alianza, con dos odas morales(25):

1) la servidumbre -"dando a esta palabra el significado más clarividente: el destino humano, con todas sus adjetivos" (*D.L.*, pág.21), "empleo la palabra *servidumbre*, no como *servicio*, sino en el sentido de *servir para algo*" (26)- para aceptar nuestro hondo oficio de inocencia, ya que todo es infancia, y es ella la única hacienda del hombre:

Años de compra y venta,
hombres llenos de precios,
los pregones sin voz, las turbias bodas,
nos trajeron el miedo a la gran aventura
de nuestra raza, a la niñez. Ah, quietos,
quietos bajo ese hierro
que nos marca, y nos sana, y nos da amo.
Amo que es servidumbre, bridas que nos hermanan.
(«Oda a la niñez», *A.C.*, pág.190)

2) Y la fundación, que la hospitalidad/solidaridad propicia (no olvidemos de *C.*, poemas como «La contrata de mozos» y «El baile de Aguedas»). Como palabra hospitalaria se definirá el canto, la poesía como cántico o celebración de la hospitalidad o capacidad de alojar en su pluralidad de acepciones:

Es la hospitalidad. Es el origen

de la fiesta y del canto.
Porque el canto es tan sólo
palabra hospitalaria: la que salva
aunque deje la herida. Y el amor es tan sólo
herida hospitalaria, aunque no tenga cura;
y la libertad cabe
en una humilde mano hospitalaria,
quizá dolida y trémula
mas fundadora y fiel, tendida en servidumbre
y en confianza, no en
sumisión o dominio.

(«Oda a la hospitalidad», A.C., pág.194.)

El último libro hasta la fecha de Claudio Rodríguez, El vuelo de la celebración (1976), además de seguir insistiendo en el motivo central de toda su obra poética: la revelación súbita de la claridad, o de su reclamo expectante (27) y aunque podamos aceptar alguna distinción parcial con respecto a su obra anterior, tal como "la presencia cada vez más invasora de la luz, cuya acción purificadora o transfiguradora acaba por otorgar entidad religiosa y sacramental a todo lo creado" (28), de forma que Dionisio Cañas llega a afirmar que V.C. contiene la poesía más *transfigurada* de Claudio Rodríguez (transfiguración en el sentido cristiano que esta palabra tiene: no cambiar de figura, sino traspasar la figura) (29).

Nosotros queremos aprovechar el presente título para detenernos en el proceso metapoético, latente en toda su obra a través de la equivalencia claridad/epifanía = vivencia de la inspira-ción/poesía (30), y que nos permitirá un nuevo despeje del mecanismo de la alegoría, en cuanto que:

La alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la

lectura, incluida la escena de la lectura misma (31).

En el primer poema del libro, «Herida en cuatro tiempos», desde la postración, la noche de dolor o *noche oscura*, se sitúa el sujeto en la espera, que resucita tantas noches pasadas (=memoria alegórica), de la luz incipiente (revelación=poesía), una luz que si cada vez menos esperanzada o clara, aún guarda su poder de purgación para tanta pesadilla, orfandad, herida propia:

Cómo el olor del cielo,
la luz hoy cruda, amarga,
de la ciudad, me sanan
la herida que supura con su aliento
y con su podredumbre,
asombrada y esbelta,
y sin sus labios ya,
hablando a solas con sus cicatrices
muy seguras, sin eco,
hacia el destino, tan madrugador,
hasta llegar a la gangrena.

Pero

la renovada aparición del viento,
mudo en su claridad,
crea la rama de esta herida que nunca
se cierra a oscuras.
Herida mía, abrázame. Y descansa.

(V.C., pág.206).

Luz que si recordará la pérdida, la puesta en escena secreta de la herida privada, revelará igualmente su misterio resuelto/aliviado en rezo o cántico; así el cuarto tiempo trascendiendo un referente biográfico: el asesinato de su hermana(32):

(...) Tu perdona, vida mía,
hermana mía,
que esté sonando el aire
a ti, que no haya techos
ni haya ventanas con amor al viento,
que el soborno del cielo traicionero
no entre en tu juventud, en tu blanca,
vil muerte.
Y que tu asesinato
espere mi venganza, y que nos salve.
Porque tú eres la almendra

dentro del ataúd. Siempre madura.
(V.C.L., pág.207)

La iluminación es siempre inefable, (se destruye en el proceso) y la luz se resuelve en el propio poema haciéndose, para terminar convirtiéndose en el ojo que lee el texto.

La mayoría del los poemas del libro que nos ocupa (vid. especialmente «Arena», «Sombra de amapola», «Amarras», «Ciruelo silvestre», «La ventana del jugo», «Salvación del peligro») permitirá la equivalencia de las siguientes lecturas: (materia *sentida*, materia iluminada) = (revelación, canto, poesía) = (salvación); o lo que es lo mismo: lenguaje diciendo lo otro, diciéndose a sí mismo, y trascendiéndose en una economía interior:

Dejad que el viento me traspase el cuerpo
y lo ilumine. Viento sur, salino,
muy soleado y muy recién lavado
de intimidad y redención, y de
impaciencia. Entra, entra en mi lumbre,
ábreme ese camino
nunca sabido: el de la claridad.
Suena con sed de espacio,
viento de junio, tan intenso y libre
que la respiración, que ahora es deseo,
me salve. Ven,
conocimiento mío, a través de
tanta materia deslumbrada por tu honda
gracia.

(«Un viento», V.C.L., pág.217).

Maleabilidad de lecturas que se hacen posibles gracias a la alegoría descrita en el propio poema a través de la transparencia de la materia transfigurada por la mirada/celebración/canto:

Lo has dicho tú, agua abierta.
Y este certero engaño
de la mirada,
transfigurada por tu transparencia
me da confianza y arrepentimiento.
estás en mí, con tu agua
que poco a poco hace feraz el llanto.
(«Lágrima», V.C.L., pág.214)

La aventura de la mirada hacia la luz, se equipara a la poesía, como aventura hacia la palabra verdadera, y hemos de tener en cuenta que el camino hacia ambos deseos requiere que tanto la mirada como la palabra -voz- se entrafien en la materia, en la vida entera (obsérvese el deseo utópico de totalización). Nos situamos ante la aventura de la contemplación viva(33): "la contemplación poética es un merodeo, una especie de acoso a la totalidad de la experiencia, a su recóndita unidad a través de la multiplicidad, de la contradicción, de la inefabilidad de las sensaciones. Un poema, por lo tanto, no nace tan sólo de una «visión actual», de una experiencia concreta, sino de la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la vivencia total del poeta"(34):

Y para ver hay que elevar el cuerpo,
la vida entera entrando en la mirada
hacia esta luz, tan misteriosa y tan sencilla,
hacia esta palabra verdadera.
(«Hacia la luz», V.C., pág.235)

Especialmente interesante a nivel metapoético nos resulta «Ballet de papel», donde los papeles empujados por el viento, prologarán el vuelo del propio poeta hacia la niñez perdida, de cuyo vuelo sólo conocemos el enunciado, luego la realización será el propio poema leyéndose.

Se habrá podido vislumbrar por lo antes dicho las relaciones de Claudio Rodríguez con la Literatura ascético-mística. Además de que sepamos por propias declaraciones del poeta(35) como Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y la Biblia, son piezas claves en su biblioteca. A lo largo de toda su obra podemos señalar una imaginería y simbología coincidente(36):

La ebriedad como símbolo de la inenarrable visión de la claridad, de la unión, del éxtasis. La embriaguez

espiritual y sus manifestaciones, tales como el canto extático en D.E. (Véase también «Con media azumbre de vino», C.L., pág.78)

La angustiosa noche sanjuanista, noche como morada espiritual purgativa en espera del alba o amanecer de la contemplación (Vid.«Herida en cuatro tiempos»).

La unión de los símbolos de la luz y el agua, tan cara a los sufíes y tan trabajada por Juan de la Cruz:

Yo te acompaño, agua
dulce, ya casi suspirada, canción a flor de labio,
rocío a medio párpado. Ahora está la mañana
como tú: entera y virgen.
(«Sin noche», V.C.L., pág.236)

Coge este vaso de agua y en él lo sentirás
porque el agua da miedo al contemplarla.
(«Cantata del miedo», Ibid., pág.222)

El jardín del alma del místico, creado por las brisas de la divinidad (vid.«Un viento»), refrescado por sus sagradas lluvias (vid.«Lluvia y gracia», C.L.) en espera de la epifanía.

Eros y plenitud de la transparencia, véase «Ahí mismo» (V.C.L., pág.250). Parámetro ya tratado por José Angel Valente, pero con claras diferencias expresivas y de construcción entre ambos poetas. Frente a la concisión y despersonalización valentiana, la doble adjetivación y la primera persona *transfigurada* en Rodríguez.

Pero de dichas relaciones con la mística destacamos fundamentalmente:

1) El lenguaje alegórico de los místicos y su absoluta maleabilidad. Hemos de aclarar que Claudio Rodríguez no problematiza el lenguaje, hasta los límites de lo que ha

venido en llamarse *poética del silencio*. Seguirá apostando - pese a las consideraciones de Philip Silver(37)- por el acercamiento -"meta imposible"D.P. pág.13- entre las palabras y las cosas, acercamiento en el que tendrá especial consideración el interés de nuestro poeta por la tradición oral (palabra hablada, refranes, canción infantil, Romancero Tradicional) y la peculiar acogida de las cosas cotidianas y costumbristas(38): "Gran parte de la poesía contemporánea -y no tan sólo española- queda coja, inválida, y no únicamente por la absurda denominación de «verso libre», sino por la distancia esencial del lenguaje ante las cosas"(D.P., pág.16).

Pese al problema de lo inefable: "cuando hablaré de tí sin voz de hombre"(D.E. pág.36), "El nombre de las cosas, que es mentira/ y es caridad..."(A.C.,136), "Lástima de saber en estos ojos/ tan pasajeros, en vez de en los labios./ Porque los labios roban/ y los ojos imploran"(V.C.,234), "He oído y he creído en muchas voces/ aunque no en las palabras./ He creído en los labios/ mas no en el beso"(V.C.,249). Hemos de insistir en la fe de C.Rodríguez en el lenguaje poético, ya que "una de las misiones, por decirlo así, del poeta es la clarificación de las sutiles y ambiguas, inefables, experiencias"(39). Fe en inscribir las semejanzas desde el extremo de las diferencias. Fe en el valor de *punte* que se le adjudica a la palabra, para que el poema adopte una forma de búsqueda, canal, participación entre realidad y deseo, mirada y transfiguración (40).

Nos encontramos de nuevo con las diferencias con respecto a Valente, en la relación de ambos poetas con la mística. Relaciones mucho más radicales en el caso del autor de Punto cero, donde la lengua se cancela a sí misma en el regreso constante al punto de partida; tampoco marcamos en Rodríguez el proceso de destrucción como única forma de construcción, construcción -en el caso valentiano- de un

circuito verbal cerrado, de una tautología como actualización verbal del silencio y la incesante gestación de la materia; una materia que tendrá siempre nombre propio en Rodríguez.

2) la iluminación como método de conocimiento: la luz percibida por los sentidos, que purifica el alma, que revela el misterio del mundo, y resplandece las verdades esenciales así como sus cáscaras; la luz como viva llama de amor, que propicia la entrega, el abandono, la epifanía(41). Teoría del conocimiento que entronca igualmente con el platonismo(42) (recordemos las continuas citas de Plotino en la obra crítica de nuestro poeta).

Retomando el alejamiento de nuestro poeta con la poética del silencio, apoyamos el comentario de Jaime Siles en polémica con Silver, en lo que respecta a la dicción fenomenológica de Rodríguez (nosotros más que de dicción hablaríamos de trasuntos fenomenológicos), que centra en el acto del ver, todo su dominio, ver no la realidad, sino su epifanía:

Una epifanía, es lo que mejor define la *ipsidad* (43) a que la escritura blanca de C. Rodríguez propende y en torno a la cual como revelación de la mirada, se articula. De ahí recibe la caracterización de *mística*, adjetivo que empleado aquí no quiere decir lo que por tal, comúnmente, se entiende, sino una manera metafísica de hacer, de construir, de hacerse expresión de la *fisicidad*. Y expresión no por la inteligencia, sino por los sentidos: los sentidos, pues, como conocimiento de la realidad, de la realidad vista como *aletheia*(44).

Veamos como C. Rodríguez da voz al preñado silencio o cántico interior de las cosas. La palabra se siente como posibilidad de trascendencia de un hablante que desea dejar de monologar en el silencio o en el estrépito(45):

Y oigo de mil maneras
y con mil voces lo que no se escucha.
Lo que el hombre no oye. Y toco el quicio
muy secreto del aire, y va creciendo
la armonía, junto con el dolor.
Y oigo la piedra, su erosión, su cántico
interior, sin golondrinas
desdeñosas, sin nidos,
porque el nido está dentro, en el granito,
y ahí calienta, y alumbra, hoy en junio,
la cal viva.
(«Musica callada», V.C., pág.244)

Cántico interior o "luz que acompaña/ y ciega, y purifica el tiempo", y ante el que la Historia no es más que una carcajada (vid.«Elegía desde Simancas», V.C., pág.2.57)

De lo que será su próxima entrega: Casi una leyenda (entendemos que sólo lo sagrado, lo secreto absoluto, da contenido a la leyenda), conocemos poemas aislados(46), poemas que seguirán aún articulando, pese y con el peso de la edad, tanto la sorpresa como la sospecha ante la claridad, la inocencia, la llamada, el canto... mientras se afianza el conocimiento como modo de remordimiento:

Alguien llama a la puerta. Doloroso
es creer. Pero se abren
de par en par las palmas de las manos
los nudillos gastados
tiemblan, cantan,
y el quicio que era mío, en el treinta de enero,
y el dintel sin malicia,
sin tanto escombros y tanta estrategia,
con la fragilidad del sueño arrepentido
entre las ramas bajas del enebro.
(«Balada de un treinta de enero»(47))

Seguimos anotando rasgos expresivos, extensibles a toda su producción poética: la modulación sintáctica de frases largas aligeradas por el uso del encabalgamiento y de una métrica tendente siempre al endecasílabo(48). En este anticipo marcamos quizá un abuso del polisíndeton y la yuxtaposición, como formas de crear diálogo con las palabras, como formas de postergar el silencio, el momento

de fijeza que se está buscando: la palabra poética como magia que exorciza (e interroga) *nuevamente* a la luz y al caos.

NOTAS AL CAPÍTULO 3.2.-

(1) Claudio RODRÍGUEZ, Desde mis poemas, Madrid, Cátedra, 1984, pág.33. Citaremos los distintos libros de nuestro poeta por dicha edición, empleando las siguientes abreviaturas más el número de página:

D.E. : Don de la ebriedad ;

C. : Conjurados;

A.C. : Alianza y condena;

V.C. : El vuelo de la celebración.

Para las distintas ediciones de C.Rodríguez, véase bibliografía final.

(2) Recordemos en este sentido su definición de poesía que mantiene en su primera parte desde 1963 (vid. Poesía última, cit., pág.87): "la poesía, entre otras cosas, es una búsqueda, o una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje, claro está que cada poema es como una especie de acoso para lograr (meta imposible) dichos fines" («A manera de prólogo», en Desde mis poemas, cit., pág.13. A partir de aquí D.E. Dicho prólogo queda ampliado con la incursión de sus propios poemas a modo de ejemplos en Reflexiones sobre mi poesía, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB «Santa María», 1985).

(3) Federico CAMPBELL, «Claudio Rodríguez o la influencia de todo» (entrevista), en Infame Turba, Barcelona, Lumen, 1971, pág.231. Vid. también «A manera de prólogo», cit., págs.13-16.

(4) Infame Turba, cit., pág.232. Añadamos otra declaración que corrobora lo dicho y explicita el concepto de transparencia/ transfiguración: "El poeta necesita renunciar a su personalidad y, desde luego, a su originalidad. Quisiera entrafarse, identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él. Se entrega y huye, se pierde y se encuentra al mismo tiempo, como renovado" (Claudio RODRÍGUEZ, «Hacia la contemplación viva», ABC, 22-2-1987, pág.3.)

(5) Infame Turba, cit., pág.232.

(6) Vid.: José Olivio JIMÉNEZ, «Para una antología esencial de Claudio Rodríguez», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 414, diciembre de 1984, pág.96.

(7) Vid. Luciano GARCÍA LORENZO, «Conjurados: En busca del paraíso perdido», en Claudio RODRÍGUEZ, Conjurados, Zamora, Diputación de Zamora, 1987, págs. 11-24.

(8) Claudio RODRÍGUEZ, «Hacia la contemplación poética», ABC, 22-2-87, pág.3.

(9) Vid. los siguientes poemas de C. : «A las estrellas» (pág.71), «El canto de linos» (pág.76), «Cosecha eterna» (pág.79) y «Visión a la hora de la siesta» (pág.107).

(10) Vid.: «A una viga de mesón» (pág.87) y «Pinar amanecido» (pág.121)

(11) Vid. José Olivio JIMÉNEZ, «Hacia la verdad en Alianza y condena (1965), de Claudio Rodríguez», en Diez años de poesía española, op. cit., págs.160-61.

(12) Carlos BOUSOÑO, «La Poesía de Claudio Rodríguez», en Poesía poscontemporánea, op. cit., pág.123. (Este texto aparece por primera vez publicado a modo de prólogo en Claudio Rodríguez, Poesía (1953-1966), Barcelona, Plaza y Janés, 1971). Dicho artilugio ya fue señalado, pero no analizado, por Tomás SEGOVIA en 1967, vid.: «Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles», op. cit., pág.297.

(13) Andrew P. DEBICKI, «Claudio Rodríguez. Los códigos lingüísticos y sus efectos», en Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, op. cit., pág.86.

(14) Gustav SIEBENMANN, «Siete ejemplos de poesía meditativa», en Los estilos poéticos en España desde 1900, op. cit., págs.465-6. Anotamos el siguiente comentario: "los recursos poéticos de Rodríguez provienen casi exclusivamente del sector lexical (...) el efecto sugestivo de estos versos se basa casi exclusivamente en la semántica sorpresiva, en la apertura contextual, en coyunturas lexicales que pierden su arbitrariedad gracias a la nueva imantación de los campos semánticos operada por metaforización previa" (pág.466),

(15) Philip W. SILVER, «Claudio Rodríguez o la mirada sin dueño», en La casa de Anteat, op. cit., págs.220-39. (dicho texto aparece por primera vez a modo de prólogo en Claudio Rodríguez, Antología poética, Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs.7-22). Silver describe tal procedimiento siguiendo a Michael RIFFATERRE (La production du texte,

París, Editions du Seuil, 1979) y diferenciándolo de la metáfora continuada tradicional en la escritura automática, como factor que rige el desarrollo del plano real y el plano evocado: "una palabra determinada rige la selección de las palabras siguientes, más que por el sentido, por una « semejanza formal » de « paralelismo fonético, juego de palabras », o bien por una « asociación estereotipada » (perteneiente a un grupo fonético, a un tópico, a una cita, etc...) aceptable en el contexto o no" (pág.229). Vid. la réplica a la interpretación propuesta por Silver de entroncar a Rodríguez en el surrealismo: Jaime SILES « Dos versos de Claudio Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas: Ensayo de reconstrucción », Insula, num. 444-5, noviembre-diciembre 1983, págs.6 y 7.

(16) Subtítulo propuesto por Vicente Aleixandre, véase la carta de este último con fecha 11-8-62 en Dionisio CANAS, Claudio Rodríguez, Barcelona, Júcar, col. « Los poetas », 1988, pág.101. Igualmente sucede con el subtítulo (El alma) de « A mi ropa tendida », vid., Claudio RODRÍGUEZ, Reflexiones sobre mi poesía, cit., pág.15.

(17) Claudio RODRÍGUEZ, « Hacia la contemplación poética », cit., pág.3.

(18) Vid. la aclaración del propio poeta de estos conceptos: "Ambos términos parecen antitéticos, lo que el hombre acepta y lo que condena. Pero repito que no son dos realidades distintas para mí. La vida consiste precisamente en esas dos acepciones. Quiero cantar desde la propia carroña" (« Reflexiones sobre mi poesía », cit., pág.19). Más adelante hace esta significativa asociación: "La alianza y la condena. La imaginación y la duración" (Ibid., pág.20)

(19) José Olivio JIMÉNEZ, « Hacia la verdad en ALianza y condena... », cit., pág.155,

(20) Cfr. Andrew P. DEBICKI, Poesía del conocimiento, cit., pág.97.

(21) La casa de Antea, cit., pág.230.

(22) Poesía poscontemporánea, cit., pág.125.

(23) Claudio RODRÍGUEZ, « Leopardi », ABC, 13-6-1987, pág.3.

(24) José Olivio JIMÉNEZ, «Hacia la verdad en Alianza y condena...», op.cit., pág.166.

(25) "Me siento identificado con la postura moralista, pero con un moralismo que esté en contacto con la emoción personal" (Jesús FERNANDEZ PALACIOS, «C.Rodríguez. A su manera» (entrevista), Fin de siglo, nº 8, 1984, pág.32.

(26) Infame turba, cit., pág.230.

(27) Vid. J.O.JIMÉNEZ, «Para una antología esencial», cit., pág.108. Vid. también del mismo crítico, «C.Rodríguez entre la luz y el canto: sobre El vuelo de la celebración», Papeles Son Armadans, nº CCLX, nov.1977, págs.103-24.

(28) «Para una antología esencial», cit., págs. 105-6.

(29) Vid. Dionisio CAÑAS, «La mirada auroral: C.Rodríguez», en Poesía y percepción, op. cit., págs.98-9. Propone Cañas la siguiente evolución en el proceso de la mirada de C.Rodríguez: "lo observamos desplazarse desde una mirada de emocionado asombro ante el mundo (D.E.); a una mirada más moralizante (C. y A.C.); y últimamente parecería ceder a una creciente contemplación cuyo más vivo nervio es una cierta actitud reflexiva (V.C.)" (Ibid. pág.82).

(30) Vid. Gonzalo SOBEJANO, «Impulso lírico y epifanía en la obra de C.Rodríguez», en De los romances-villancico a la poesía de C.Rodríguez, Madrid, José Esteban editor, 1984, págs. 409-27

(31) Jacques DERRIDA, Memorias para Paul de Man, trad. de C.Gardini, Barcelona, Gedisa, 1989, pág.25.

(32) Vid. Dionisio CAÑAS, Claudio Rodríguez, cit., pág.78.

(33) Cfr.«La contemplación viva» (V.C., pág.233) y los comentarios a dicho poema de Gonzalo SOBEJANO, «Impulso lírico y epifanía...», págs. 420-21.

(34) C.RODRÍGUEZ, «Hacia la contemplación poética», cit., pág.3.

(35) Vid. Isabel VAQUERO, «En la Biblioteca de C. Rodríguez» (entrevista), Leer, nº 8, abril-junio, 1987, págs. 40-1.

(36) Sobre todo con San Juan de la Cruz, depositario y eslabón de una larga cadena de influencias que nos descubre Luce LÓPEZ BARALT, San Juan de La Cruz y el Islam, México, El Colegio de México. Universidad de Puerto Rico-Recinto de Río Piedras, 1985.

(37) «Los silencios de un decir poético», en La casa de Anteo, cit., págs.232-4.

(38) Vid. Jesús FERNANDEZ PALACIOS, «C. Rodríguez. A su manera», cit., pág.32; AA VV, «Coloquio sobre poesía», Olvidos de Granada, nº 13 (extr.), junio de 1986, pág.134.

(39) C. RODRÍGUEZ, «Leopardi», ABC, 13-6-1987, pág.3.

(40) "La realidad y el lenguaje pueden asumir distintas vibraciones, muy variadas aproximaciones, gamas o timbres que han de establecer el proceso creador"; Claudio RODRÍGUEZ, «¿Hacia el poema?», en Luis M. GARCÍA JAMBRINA y Luis RAMOS DE LA TORRE, Guía de lectura de C. Rodríguez, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pág.138.

(41) A la hora de precisar el concepto de *epifanía*, sirvan estas palabras del propio poeta: "es la aventura de la contemplación hecha acto. Lo que no quiere decir irracionalidad, sino invención, en el sentido etimológico de descubrimiento" («Hacia la contemplación poética», cit. pág.3).

(42) Vid. Louis BOURNE, «Plotino y las hermosas agresiones de C. Rodríguez», Libras, nº 29, 1984, págs.3-4.

(43) Utiliza este término tal como lo entiende E. COSERIU: "La ipsidad no se define, ni se describe, sino que se indica, se muestra" (El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística, Madrid, gredos, 1977, pág.163.

(44) Jaime SILES, «Dos versos de C. Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas. Ensayo de reconstrucción», op.cit., pág.6.

(45) Vid. Lelia MADRID. El estilo del deseo: La poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pág. 85.

(46) Sus últimas publicaciones son Calle sin nombre (Málaga, Jarazmín-Cuadernos de Poesía, invierno 1982-83) y El robo (Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983), todos estos poemas está recogidos en Dionisio CAÑAS, Claudio Rodríguez, cit., págs. 185-97, menos «Nuevo día», poema publicado en ABC e incluido en José Luis GARCÍA MARTÍN, Poesía española 1982-83. Crítica y antología, Madrid, Hiperión, 1983, págs. 178-9.

(47) En D. CAÑAS, Claudio Rodríguez, cit., pág. 186.

(48) Vid. Adolfo GARCÍA ORTEGA, «Algunas consideraciones sobre la poesía de C. Rodríguez», Olvidos de Granada, nº cit., pág. 98; Carlos BOUSÓN, «La ebriedad de un poeta puro», El país, 21-5-1989, pág. 17, donde analiza los valores del encabalgamiento en C. Rodríguez frente a otros poetas de posguerra.

3.3. JAIME GIL DE BIEDMA O LA ESPECIAL
FACULTAD DE *ENTENDERSE A SÍ MISMO*

"En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo" (1), esta declaración frecuentemente repetida por nuestro poeta, nos facilita un primer punto de partida para internarnos en Las personas del verbo(2): el poeta reconoce su destino privado en su poesía y su poesía en su destino privado, porque en última instancia ésta se constituye en un modo de autoconocimiento:

.....voy a hablaros
del producto acabado,
o sea: yo,
tal y como he sido en aquel tiempo.
(«Ampliación de estudios», C.V. pág.55)

*

Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y que nos entendamos.

Lo que importa explicar
es la vida, los rasgos
de su filantropía,
las noches de sus sábados.
(«El juego de hacer versos», M. pág.139)

La peculiar relación que el poeta Jaime Gil de Biedma mantiene con su personaje poemático, *el recurso* a la convergencia entre uno y otro, y la conciencia de los límites de dicha convergencia, serán los objetivos que nos proponemos analizar. Desde el «Prefacio» a Compañeros de viaje, y a propósito de la justificación de ser escritor lento, leemos:

Puestos a a escoger entre nuestras concepciones poéticas y la fidelidad a la propia experiencia, finalmente optamos por esta última. Nuestra actividad viene así a emparejarse con la vida misma(...) y nuestros libros parece que naturalmente se conforman según esa lógica heraclitana, de que hablaba Juan de Mairena, en la que las conclusiones no

resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquellas ha caducado ya en parte el valor de éstas (pág.17).

De la experiencia inmediata a su realización poética, hay un espacio de tiempo, que impondrá límites a la subjetividad de aquella para establecer la pertinente ecuación entre emoción expresada y estímulo(3), dicha dinámica supone que Las personas del verbo se configure como una especie de biografía imaginada del personaje Gil de Biedma alrededor de todas las etapas del hombre que es su autor (etapas ya expresadas en las citas introductorias de los tres libros): crisis de la juventud (C.V.), entrada en la madurez (M.) e inevitables artes de ser maduro (P.P.) y en todas las personas del verbo con igual alcance al yo, es decir, al monólogo dramático para conjugar la relación (proyección/distancia) que el autor establece consigo mismo o con el personaje que sus propios poemas le descubren(4). Subyace pues tras la obra completa de Jaime Gil esa concepción del *Diario* poético(5): escribir como una manera cotidiana de vivir (cotidianización o experiencialismo directo que podrá ser otra forma de retórica, pero una retórica reconocida y aceptada: la poesía de la experiencia).

Del paso del tiempo al paso de la edad, será el parámetro que nos permita apretar el acto de aprehensión imaginativa de la experiencia y consiguiente reflexión sobre la misma -de ahí el carácter moral de su escritura(6)- en que las Personas del verbo consiste. Acto de rememoración, reflexión y simulacro que nos llevará desde: 1) Una abstracta consideración sobre el paso del tiempo, a 2) los recuerdos más remotos o infancia reencontrada voluntariamente, pasando por 3) el enfrentamiento con su propio presente histórico; y 4) la dimensión más íntima de su tiempo o tiempo erótico.

1. Desde la inmediatez sentimental de todos los recuerdos, nuestro personaje intenta encontrarse en su pasado -"adoraba el pasado porque parecía inmóvil, porque le creía permanente como el libro leído que se coloca en el estante. No lo es, está en perpetuo movimiento, es de un horrible dinamismo"(7)-, un pasado que no dejará de ser infiel y engañoso, porque "el presente lo anula, porque es su consecuencia, porque lo agota"(8), con el consiguiente sentimiento de irrealidad que provoca la búsqueda y el sólo encuentro con "un sabor elemental e indefinido...un sabor a mí mismo"(9):

Un instante, tal vez. y nos volvemos
atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
sobre el mismo temor actual, que día a día
entonces también conocimos.

Se olvida
pronto, se olvida el sudor tantas noches, (...)

Así que a cada vez que este temor,
el eterno temor que tiene nuestro rostro
nos asalta, gritamos invocando el pasado
-invocando un pasado que jamás existió-

para creer al menos que de verdad vivimos
y que la vida es más que esta pausa inmensa,
vertiginosa(...)

(«Aunque sea un instante», C.V., pág.41)

*

Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación.

(«Ampliación de estudios», C.V. pág.56)

Lo que confirma, como la reflexión sobre el tiempo en dicho libro (confluencia pasado-presente, desajuste o correlación) adquiere un matiz de duda ontológica -el recuerdo imposible y el autodesconocimiento del personaje(10)-: "A mí por todo lo que he vivido hasta ahora, me hace sospechar que el tiempo no permanece nada(...) la memoria engaña también: es una lente que selecciona, recoge, cambia y estructura"(11). Sin embargo a partir de la publicación de P.P., el

sentimiento del paso del tiempo se traducirá en una obsesión concretísima: la definitiva pérdida de la juventud(12): "Pasada ya la cumbre de la vida/ justo del otro lado, yo contemplo"(13), los dos primeros versos de libro, ya apuntan a ese nuevo estado de conciencia que se debatirá en la formulación de unas artes de ser maduro, pues asumido su propio personaje como una réplica de sí mismo, hasta el punto de la intrusión de su nombre, («Contra Jaime Gil de Biedma») solo quedará su suicidio («Después de la muerte de J.Gil de Biedma») o la cancelación de toda memoria («De vita beata»). Si envejecer y morir eran las dimensiones del teatro, son ahora "el único argumento de la obra"(vid.«No volveré a ser joven»), equiparada así con vida.

2. Dentro de este paso del tiempo y yo, nuestro personaje llegará a los recuerdos más remotos o su propia infancia, pero "...retrouvée à volonté"(14). Desde la experiencia sentimental del espacio, de lugares que pasados los años vuelven a pisarse, Gil de Biedma quiere "reconocerse" en su origen, y reencuentra su infancia con una mirada entre nostálgica y traicionada, en la que los escenarios apacibles de la Pax-burguesa, la guerra civil y su propensión al mito, crearán una atmósfera caduca y resentida contra la que reaccionará con dolor de conciencia engañada. Podemos observar en todos los poemas que abordan el cuadro de su niñez tres espacios de significación: a) espacio propio o refugio familiar protector, b) mundo exterior o entorno desconocido, y c) el reconocimiento, como resultado de la tensión entre los dos espacios anteriores o reacción contra el ejercicio de irrealidad al que fue acostumbrado:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento

contra la clase en que nació,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia -bien lo veo-
con el capitalismo de empresa familiar!
(«Barcelona ja no és bona...» *M.*, pág.80) (15).

3. Los recuerdos infantiles ya nos presentan a través de ineludibles señas de identidad, su inserción en un periodo histórico; sin embargo no podemos poner en duda la participación de nuestro poeta en la operación "realismo", en una génesis de composición que podríamos limitar desde 1956 hasta 1964: de 1956 data su primer poema social «Desde lejos» (16) (incluido en la primera edición de *C.V.*, que desechó tanto de Colección particular como de las distintas ediciones de Las personas del verbo) este poema se convertirá en modelo de lo que no podía seguir haciendo, y de 1964 data la fecha de entrega de *M.* (17), sin olvidar su artículo de 1965 -«Carta de España» (18)- o la auténtica apostilla en la evaluación de tantas participaciones. Que Gil de Biedma escribió "poesía social" (19) es absurdo ponerlo en duda (vid.: «Desde lejos», «Lágrima», «Piazza del popolo», «Asturias, 1962» y «Durante la invasión»), pero tampoco podemos olvidar una serie de caracteres específicos que lo distinguirán de otros Compañeros de viaje o de la Antología de Leopoldo de Luis. En primer lugar es posible contemplar la vertiente social -fundamentalmente en Moralidades- entre otras vertientes de una realidad poliédrica o entre las personas del verbo de su *experiencia*, así la tercera sección de *C.V.* -sus más retóricos poemas sociales- se incorpora a la estructura del libro como una llamada a "tantos años/ que pasaron igual que si en la luna" (pág.59). También queremos anotar el siguiente párrafo de una carta dirigida a Carlos Barral un año antes de la publicación *C.V.*, bastante sintomático de lo que dicha

operación suponía para los futuros poetas de Veinte años de poesía española:

Por cierto, que mi carrera resitencialista sigue progresando a rápidos pasos -"no podemos/ volvernos: nos empuja/el mundo, puerta a puerta"-; el último episodio ha sido un tanto inesperado -y probablemente bastante indiscreto; traducción al dulce idioma italiano de *Piazza del Popolo* y su publicación en *L'Unita*. Esto es ya como ingresar en la "Compañía internacional de coches-camas y de los grandes resitencialistas europeos"! En secreto te diré que ya aspiro a desplazar a Celaya (Manila, 10 de marzo de 1958) (20).

4.«Pandémica y Celeste» nos permitirá no sólo ordenar la dimensión más íntima de su tiempo, desde el cabo de complicidad que nos brinda el "hipocrite lecteur -mon semblable- mon frère": diálogo entre la historia amorosa y conciencia del protagonista (21) a través de encuentros anónimos -vid. «París, postal del cielo», «Nostalgia de la boue», «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre»(22)- o reencuentros con el recuerdo amoroso («Días de Pagsanjan», «Volver», e íntegramente la voz elegíaca de E.P.); sino también construir una teoría del amor, cuya doble acepción: trabajos de amor disperso (Pandémica) frente al dulce amor o amor de tiempo (Celeste) es expresión tanto de las ambivalencias de la identidad con la que opera constantemente nuestro autor, como de "la permanente inestabilidad emocional que suele ir aneja a la excesiva conciencia de sí mismo" -como el propio poeta comenta a propósito de Baudelaire (23)-.

Infancia, Eros e historia o "sólo variantes transitorias, ocultaciones provisionales, sustitutos pasajeros, del único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma, que es su propio personaje espectral"(24), cuya

construcción trataremos de despejar a la base de una genuina tradición: *la poesía de la experiencia*, aquella que iniciaron los románticos ingleses a través del desarrollo de una técnica: el monólogo dramático(25) y que llega fundamentalmente a la tradición española por medio de la obra de madurez de Luis Cernuda(26). Poeta que se convierte en estandarte para Gil de Biedma, de todas sus inquietudes rupturistas en el primer lustro de los años 60 (27).

En el ya comentado artículo de *La caña gris*(28) con una clara actitud programática marca Jaime Gil las siguientes propuestas para el nuevo tiempo poético a través de la ejemplaridad del poeta sevillano: 1) Continuidad entre experiencia y poesía, en cuanto que los poemas de Cernuda "parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*"(29). 2) Distinción entre fondo y forma, y 3) ruptura con los grandes maestros del 27, así como con la tradición inmediata:

La trayectoria poética de Cernuda se traduce en la refutación práctica de un principio estético(...) contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre fondo y forma(...) La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y es lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía «humana», o «social»(30).

Esta propuesta, en cierto modo bastante desmesurada, de contigüidad entre literatura y vida responde, amén de la iconoclasia programática, al cansancio/empalago de Jaime Gil ante tanta "poesía buena o mala, que *echa cintas por la boca/ de diferentes colores*" (31), cuyo rechazo supone simultáneamente la vinculación de Jaime Gil a una tradición muy concreta: la justeza de tono, la ironía y la superación de la diversidad entre lenguaje hablado y poético de la poesía inglesa desde el siglo XIX (especial atención a Wordsworth, Eliot y Auden), además del magisterio de Gabriel Ferrater, cuya nota cierre de *Da nucas pueris* (1960), anticipa los mismos afanes programáticos del citado artículo de Biedma:

El supuesto fundamental de nuestro complot era más bien de naturaleza extraestética: además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu (32).

Esta convergencia entre experiencia y literatura, quedará matizada/limitada, ya sin afanes programáticos, en dos ensayos posteriores a la publicación de la primera edición de *Las personas del verbo* (1975):

En el primero de ellos, «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades» (1976), o conversación con Carlos Barral sobre tradición poética, donde analiza las consecuencias del desmoronamiento del orden inmutable en que habitaba el poeta clásico alrededor del concepto de «naturaleza», frente al concepto de «realidad» en el que habita el poeta contemporáneo, y por tanto de relatividad y variabilidad,

con la consiguiente distancia crítica entre vida y texto, entre persona real y personaje poemático, y con el consiguiente margen a la ironía. Podemos ya extraer las siguientes consideraciones claves para limitar esa continuidad entre experiencia y poesía:

La literatura deforma inevitablemente siempre, aunque sea pura enunciación de hechos(33).

La literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad(...) La literatura es un simulacro(...) Cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre(34).

La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacía los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido(35).

Es decir: la poesía intenta simular una experiencia, captar un proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales, siempre inseparable de la particular experiencia recreada y compartible por poeta y lector, de ahí el tono íntimo y la complicidad de la ironía.

En el segundo de dichos ensayos, «Como en sí mismo, al fin»(1977), y volviendo a Cernuda, expone como sus propias ideas acerca de lo que debía hacerse en poesía le ayudaron a entender la obra de madurez de dicho poeta, aquella que se inicia a partir de Las nubes:

Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca -simultánea o alternativamente- uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre tantos, un hijo de vecino. El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad, cuando no se hallan en guerra abierta, configura decisivamente nuestra relación con nosotros mismos y nuestras relaciones con los demás. Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo(36).

Sigue señalando como L.Cernuda en su intento de hacerse y entreverse en sus poemas no está dispuesto a asumir ese doble juego, asumiendo su filiación vecinal pero sólo reconociéndose como hijo de dios. Estas consideraciones aumentan la anterior propuesta de interpretación: La poesía para Jaime Gil supone el intento de invención de una identidad a imagen de sus propias ambivalencias, definidas tanto en su relación consigo mismo -filiación unigénita- como en su relación con los otros -filiación vecinal-, o en términos de Auden -de quien nuestro poeta adopta esta jerga- relación entre el Yo y el sí mismo(37).

Esta dualidad nos concede un punto de vista para contemplar el total de su obra poética, aquel que se realiza desde su "costumbre de calor" o hijo de vecino a su olvidado sabor a sí mismo o hijo de dios, dualidad que apunta igualmente al vaiven entre proyección y distancia, entre emoción e ironía. Si recorremos su poesía a través de su filiación vecinal, lo veremos empujado a "ciertos bares" («Idilio en el café»), en "las noches incurables/ y la calentura" («Noches del mes de junio»), en "una habitación para dos.../fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,/ y parejas dudosas..." («Vals de aniversario»), lo veremos como "hijo de unos padres propicios" o "burguesito en rebeldía" («Ampliación de estudios»), o "al borde de la señal de

cruce" («Los aparecidos»), mientras "lee entre líneas el periódico" («Noche triste de octubre»), "sintiendo aún la irritación y el frío/ que da el amanecer/ junto al cuerpo que tanto nos gustaba" («Albada»), así como en "aquel viaje -camino de la cama-/ en un vagón del Metro étoile-Nation" («París, postal del cielo»), o en "esas horas miserables/ en que hacen compañía/ hasta las manchas de nuestro traje" («La novela de un joven pobre»). Lo que sí desprende el personaje de Gil de Biedma como uno entre tantos es un olvidado sabor a sí mismo, no solo por el reconocimiento que su poesía privilegia en canto aprehensión imaginativa de su identidad, sino por su frecuente tendencia a hablar consigo mismo como única forma de hablar a alguien, como única forma de hablar a los otros, de ahí la particular relación de *simpatía* que el lector establece con la poesía de Jaime Gil (38). Recordemos el comentario de Auden: "El hombre es capaz de penetrar relaciones de Tú a Tú con Dios y sus vecinos debido a que tiene relaciones de túa a tú consigo mismo" (39). ¿Y quién es el nuestro personaje como hijo de dios, aquel que "ahonda sueños en la memoria" («Recuerda») "porque sueño y recuerdo tienen fuerza/ para obligar la vida, /aunque sean no más que un límite imposible" («En una despedida»)? ¿aquel que nos advierte de "una antigua inclinación humana/ por confundir belleza y significación" («Ribera de los alisos»)? ¿o tal vez vez el poeta del paso del tiempo; el que nos recuerda de la mano de Auden que hay siempre una clave privada, un secreto perverso; el poeta del amor Celeste y la sordina romántica; el complacido y literario "noble arruinado/ entre las ruinas de su inteligencia" («De vita beata») "para pedir la fuerza de poder vivir/ sin belleza, sin fuerza y sin deseo" («Pandémica y Celeste»)? A solas con su imagen ayudémonos también con el verso de Mallarmé: "tel qu'en lui même enfin l'éternité le change".

La construcción de este personaje poemático quedará inscrita en una tradición: *la poesía de la experiencia*:

La genuina y característica poesía moderna, en la que se mantiene vigente hasta nuestros días, incluso para los poetas que reaccionan contra el romanticismo -como los victorianos en el pasado siglo, como Eliot y Pound en el nuestro-, la idea o supuesto fundamental que dio forma a la poesía romántica: «la idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática» (40),

Subrayamos de idea de Robert Langbaum transcrita por nuestro poeta, la aprehensión imaginativa, y pongámosla en relación con el concepto de imaginación de S.T. Coleridge (41), para que comprendamos que "un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad, sino en el simulacro de una experiencia real (...) Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo" (42). Quedan de nuevo, definidos los límites de la convergencia entre experiencia y poesía. Debemos entender -tal y como el propio Biedma se encarga de explicitar en este ensayo- que la poesía de la experiencia no tiene nada que ver con lo que diga el poema, sino con la forma de presentar el posible material factual del mismo. No es cuestión de que el material usado sea confesional o no, sino de la forma en que se usa, es decir, el modo de disponerlo, de hacerlo funcionar o provocar un efecto.

Si la cuestión es el modo de disponer el material poético en función de un personaje que contempla al poeta y que será contemplado por el lector, la pregunta siguiente sería qué estrategia utiliza Gil de Biedma en la composición de sus poemas, pregunta que no se sostiene por sí misma sino contáramos con una respuesta: "Es muy largo de explicar, pero creo que la descripción que hace Edgar Allan Poe en *The*

philosophy of composition es una descripción bastante exacta de cómo se escriben muchos poemas" (43). En dicho ensayo comenta Poe (44) como todo poema debe buscar su principio en el desenlace, es decir, en el "efecto final" que quiere provocar, establecido ese punto culminante, se iniciaría el trabajo de composición: tono, ritmo, metro, extensión, disposición general de la estrofa, etc., o búsqueda de los "efectos artísticos" que provocasen el aumento progresivo del efecto final (45), y entendemos que el efecto final que provoca la poesía de Gil de Biedma son las distintas personas del verbo alrededor de ese personaje imaginado pero no imaginario que le devuelve al poeta (como primer lector) su propia experiencia o una imagen completa e inteligible de sí mismo -concepción sacral del poema- y nos devuelve, si no una imagen completa, sí una imagen inteligible y posible de su autor, no en términos de afirmación genérica sino de lo que está ocurriendo en el poema; y será un efecto de composición -el tono- quien la mayoría de los casos nos permita contemplar esa voz posible en la que "el autor transfiere al protagonista mucho de su personal vicisitud humana"-como el propio Biedma comenta con respecto a Cernuda (46)-. El tono como expresión directa de la actitud verbal en la poesía de Jaime Gil ha sido objeto de estudio por S. Mangini, A. González y J. Ferraté que lo analizarán como uno de los elementos definitorios de la poesía de la experiencia y su variante específica: el monólogo dramático. Este último definirá el tono "justo" de cada poema como "la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz efectiva en el mundo" (47), de forma que el tono posibilita en nuestra interpretación del texto un nuevo sentido que no está en su significación literal, "lo que se dice es parte ya de lo que mayormente no se dice, sino que se supone y queda implícito en lo expreso, de lo que lo expreso evoca y necesariamente sugiere" (48), hemos de saber igualmente como esta nueva significación que el tono sugiere, no reducible a enunciados

concretos, queda determinada por otros efectos de composición tales como: el léxico, sintaxis, ritmo, estrofa, imágenes, intertextualidad(49). S.Mangini y A.González(50) llegan a establecer distintos registros tonales en base a su nivel de frecuencia: 1) El tono de angustia patente en los primeros poemas de C.V.- pensemos en «Las afueras» y en los incluidos en «Por vivir aquí»- donde las frases ambiguas y repeticiones configuran el proceso del pensar y anticipan el argumento del pensamiento, poemas donde la vaguedad y ambigüedad de reiterados versos posibilitan la comprensión del texto, sin que dicha angustia quede de manifiesto y se concentre en palabras nítidas. 2) El tono *confidencial e íntimo*(51) de buena parte de sus poemas, donde parece que el lector va a ser objeto de una imprevista confesión íntima que se viene gestando, cuando se ve sorprendido por una reacción irónica que deshace la posible confesión (vid. «París, postal del cielo», «Pandémica y Celeste», o «Contra Jaime Gil de Biedma») pero que irá en incremento de la complicidad lectora. 3) Por tanto el tono irónico estará en muchas ocasiones estrechamente ligado con el íntimo y confidencial; como señala A.González y S.Mangini la ironía "suele suponer la rectificación de la experiencia, anula algunos valores de su confesión, o rompe la intimidad o resta patetismo a sus declaraciones. En otras ocasiones parece un mecanismo defensivo, para no desnudarse totalmente frente al lector, aunque sea atractiva la tentación"(52). Especialmente efectivo, resultará el tono irónico en poemas *comprometidos* («El Arquitrabe», «Años triunfales», «Noche triste de octubre», «Apología y petición») como medio de distanciamiento crítico no sólo entre lo que el poeta dice y lo que parece decir, sino con respecto a la retórica de lo social, que gracias a la ironía entra en una relación paródica con su propio discurso; véase «En el nombre de hoy», o «Apología y petición» (en este caso se ironiza la retórica noventayochista y toda una tradición de negativismo español delegando responsabilidades en dioses y

demonios) (53). 4) Podríamos añadir el tono escéptico y desengañado, especialmente audible en P.P., pero hemos de aclarar que fuera de los registros generales en orden de frecuencia, los valores tonales siempre estarán marcados por los efectos compositivos específicos de cada poema.

«Contra Jaime Gil de Biedma» será un buen ejemplo para proyectar las claves apuntadas, en este poema vemos como nuestro autor habla y se enfrenta consigo mismo cuando su segunda persona del singular -su filiación vecinal- se desdobra en interlocutor sin oportunidad de contestar, en especie de amante-torturador (su otro), reconociéndose finalmente en la doble ambivalencia del personaje: como "pelmazo", "embarazoso huésped", "memo", "zángano", "inútil", "cacaseno", "borracho", "treintón", "puta" -en su pluralidad de acepciones-, y en su fluyente amor propio, o efecto final que resuelve el poema bajo el desdoblamiento. Luego el monólogo dramático "resulta propiamente dramático por ser conversación interior, controversia y a la vez tentativa de llegar a un acuerdo, a un entendimiento" (54). Veamos igualmente las ambivalencias del personaje prolongadas en los registros de la actitud verbal: un tono confidencial y recriminador que se verá quebrado en los tres últimos versos con la aceptación y reconocimiento de su inevitable otredad. En dicho quiebre interviene la propia historia de composición del poema: "«Contra Jaime Gil de Biedma» marca el principio y el final de una enorme crisis. La crisis que va desde los últimos días de noviembre del 65, se detuvo poéticamente en las primeras cuatro estrofas, mientras la última está escrita dos años después" (55). Entre la penúltima y última estrofa escribirá J.Gil «De vita beata» y «Después de la muerte de JGdeB» (56).

El poema se ordena en cinco estrofas donde la irregularidad silábica, el encabalgamiento y un claro uso del lenguaje coloquial (57) prolongado en la actitud verbal,

donde el coloquialismo alcanza su efecto de conversación entre amigos, con guiños tales como "el sótano negro" (C/Muntaner, 518-520) (58), o la displicencia del insulto, que favorecen ese tono íntimo y a media voz de la sucesión de reproches, de la aparente relación amo-sirviente (59). La primera estrofa se formula en una sola interrogación que no responde a tanto un preguntar como a un preguntarse por la exactitud de algo que ya se sabe (60): de qué sirven nuestros píos deseos frente a la realidad del otro? deseo/realidad o primer apunte del ego-bifrons:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación -y ya es decir-
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

La realidad del "otro", se seguirá perfilando en secuencias nocturnas, enfrentadas a la imagen del tiempo proyectada en el espejo "cuando uno quiere seguir siendo joven, como hasta ahora, por encima de todo" (61) o cuando sabemos que todos nuestros espejos son inexactos o desfavorables:

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

La tensión entre la primera y segunda estrofa se incrementa, el ritmo se acelera ante el cúmulo de reproches, y el otro comienza a proyectarnos la imagen inmobilizada de animal

caído en la trampa, "así resulta congruente que, en el instante en que deja de primordialmente definirse en términos de su deseo, su personaje se formalice según una cierta concepción del poeta: una concepción sacral" (62):

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
-seguro de gustar- es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

La admiración o "íntimo repliegue de la mente sobre sí misma" (63) descarga el último insulto:

Si no fueses tan puta!
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

Para ir reconociendo verso a verso a esa segunda persona del singular y terminar por ver lo que no vale la pena ser mirado: "a sí mismo;", recono-ciéndose. El otro no es exterior a la primera persona, el tú está dentro de sí mismo, lo habita y le murmura; el deseo de diálogo se hace desde el monólogo y conduce generalmente al monólogo, a la soledad y al silencio:

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso

torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos,
Oh innoble sevidumbre de amar seres humanos
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!
(P.P., págs.145-6).

La relación del poeta consigo mismo a través de todas las personas del verbo, "todas con igual derecho al usufructo de la primera persona del singular" (64) llega al extremo en que su personaje se ha convertido en su propia persona, es una réplica de su identidad, exhibida ya con nombre propio, ¿a qué la máscara y el disfraz, cuando sólo se habla de uno mismo?, parafraseando a Gil de Biedma a propósito de Eliot(65) -ya que también en su dimensión crítica hablar a los demás de los demás constituye el modo más eficaz de hablarse a sí mismo de sí mismo-. Anotemos una reveladora declaración de la última entrevista concedida por Jaime Gil:

El personaje que hablaba en mis poemas durante casi todo el tiempo que yo escribí era un personaje afín a mí en clase social, en cultura, en sensibilidad, pero que yo no identificaba conmigo. Ahora, la identificación de ese personaje clave en mis poemas conmigo mismo yo creo que se empieza a producir con «Ribera de los alisos», continúa con «Pandémica y Celeste» y ya se cierra con un bucle al escribir «Contra JGdeB» y «Después de la muerte de JGdeB» (66).

Queremos subrayar como el deseo de diálogo, que conduce generalmente al monólogo y al silencio final, está ya latente en toda su obra y culmina en P.P.: "es ya un libro que escribo sin tener en cuenta a nadie, excepto a mí mismo (...). El hecho es que nunca conseguí la ilusión que me movió a escribir: leerme como si fuera otro" (67). De C.V., sirvan de ejemplos «Idilio en el café» o «Vals de aniversario» :

Queda también silencio entre nosotros,
silencio
y este beso igual que un largo túnel
(pag.40).

*

.....Te llamo

para decir que no te digo nada
que tú ya no conozcas, o si acaso
para besarte vagamente
los mismos labios (pág.47)

De M. «Pandémica y Celeste» y «Albada», éste último poema según el propio autor: "Las dos voces que hablan, una que exhorta y otra que responde, expresan dos modos de conciencia de un único sujeto, el amante(...) las seis primeras estrofas podrían leerse como una exhortación del alma al cuerpo -fue Gabriel Ferrater quien me lo dijo-, y eso determinó la concepción de mi poema" (68).

En P.L.E. la conciencia de finitud le lleva al límite de contemplar la muerte de su propio personaje y por tanto de su propia poesía, que ya no podrá seguir viviendo ni escribiéndose, una vez identificados personaje y autor tras la clara conciencia de lo que han definitivamente perdido:

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el desec de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica...*
A veces me pregunto
como será sin ti mi poesía.

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos.

"Ego-bifrons" que nos hace pensar en la apreciación de Bataille a propósito de Baudelaire: "el hombre está necesariamente erguido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación" (69) -o lo que es lo mismo: quien

se desprecia, se estima, como autodespreciador- la condenación que supone el contemplarse viéndose, el mirar para verse mirar, el ya repetido "tel qu'en lui-même", "la poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son, o lo serán. Y todo lo que tiene que ver con lo sacro tiene interés y ... diría que un objeto... es sagrado cuando te devuelve una imagen completa e inteligible de tí mismo" (70), y es esta imagen de sí mismo la que hemos tratado de rasgar a través de sus filiaciones y ambivalencias para confirmarnos que el poeta está intentando entenderse en sus poemas; y desde aquí podemos releer la poética de nuestro autor: la poesía, entre otras cosas, es una forma de relación personal, "la poesía es una forma de inventar una identidad" pero no resuelve el problema de la identidad, "lo alivia. La literatura es un simulacro" (71), que sustenta "el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida" (72):

Quando la propia vocación, aquello
sobre lo cual fundamos un día nuestro ser,
el nombre que le dimos a nuestra dignidad
vemos que no era más
que un desolador deseo de esconderse.
(«Aunque sea un instante», *C.V.* pág. 41).

El poeta se retira, cierra sobre sí mismo, se calla y entiende la desposesión como un bien y el silencio como única salida, ya que la memoria va insistir en la vergonzante variación de lo perdido. Jaime Gil de Biedma, no indagará en ese territorio (73) consciente de los límites de expresión y experiencia (74), porque la desposesión no es fruto de la imposibilidad del reconocimiento -como en el caso de Valente-, sino todo lo contrario: surge cuando su identidad inventada se ha convertido en la suya propia:

Mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos la imaginación, y, por lo tanto, no necesito escribir poemas(...)
La edad madura, la media edad, es una edad tonta, en la que uno lo único que puede hacer es ser banquero, o «capo maffiosi», o presidente de consejo(...)
En fin, hacer cosas para los demás. Porque es una edad que, desde el punto de vista biológico, no tiene existencia(...)
No puedo hablar de mí mismo ahora, porque tengo una identidad, ya no tiene otra cosa que hacer(75)

Respuesta que viene a apoyar la tesis del vitalismo poético y su concepción de la poesía como *Diario poético*, en cuanto que para Gil de Biedma la edad madura, significa abandonar la poesía, porque en última instancia supone cambiar radicalmente de vida(76). Así a la pregunta de F.Campbell sobre por qué Poemas postumos, responde:

Porque la persona que lo ha escrito se ha muerto ya(...) me daba pie el hecho de que el último poema del libro(77) se llame «Después de la muerte de JGdeB». En realidad, de lo que se trata es de la crisis del fin de la juventud. Cuando uno termina con un edad de su vida, le pasa como cuando uno termina con una neurosis, es decir, que un en parte se muere. Hay toda una parte de uno que se muere" (78)

Respuesta equiparable a la identificación con su obra: "todo fue una equivocación, yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema" (79).

NOTAS AL CAPÍTULO 3.3.

(1) Federico CAMPBELL, «J.Gil de Biedma o el paso del tiempo», en Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971, pág.249.

(2) Jaime GIL DE BIEDMA, Las personas del verbo Barcelona, Seix-Barral, 1982. Comprende prácticamente la totalidad de la poesía de nuestro autor (excepto la plaquette Según sentencia del tiempo -Barcelona, Laye, 1953- de la que solo incluye «Sorprendiese en la luz el crecimiento»), es decir: Compañeros de viaje, Barcelona, Joaquín Horta, 1959; Moralidades, Méjico, Joaquín Mortiz, 1966; y Poemas póstumos, Madrid, col. Poesía para todos, 1968. A partir de aquí utilizaremos las siglas C.V., M., P.P., respectivamente más el número de página correspondiente a la edición citada de Las personas del verbo. Vid. el apéndice «Hacia unas poesías completas de Jaime Gil de Biedma».

(3) "Cuando uno es joven, las reacciones sobrepasan con mucho a los estímulo que las originan. Se trata en lo sucesivo de buscar una adecuación entre estímulo y reacción" (Alex SUSANA, «Inter pocula (diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)», Litoral, núms.163-5, 1986, pág.164) "Precisamente la poesía consiste en establecer una ecuación entre la emoción expresada y el estímulo que la origina" (José MA COBOS, «Jaime Gil de Biedma. Como en sí mismo, al fin» (entrevista), Ajoblanco, nº 5, febrero 1988, pág.65).

(4) Vid. Juan FERRATÉ, «A favor de J.Gil de Biedma», Litoral, nº cit., pág.65.

(5) Vid. el excelente ensayo de Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Poesía de la miseria, miseria de la poesía», en La norma literaria, cit., págs.234-71.

(6) A la pregunta de F.CAMPBELL sobre la frecuencia de la palabra moral en sus título -Cuatro poemas morales, Moralidades- Biedma responde: "los poemas de esos libros míos, más o menos, parten de una experiencia particular y concreta, pero todos llevan implícito un sentido general, parecido a una moraleja" (Infame turba, cit., pág.243).

(7) Jaime GIL DE BIEDMA, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, pág.64. Dicho diario escrito en 1956 nos revela buena parte de los mitos personales y estéticos de nuestro autor, a él acudiremos constantemente como material de primera mano para rehacer o deshacer los límites entre vida y literatura.

(8) Ibidem, pág.58.

(9) Ibid., pág.64

(10) Vid. José Olivio JIMÉNEZ, «Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro Moralidades», en Diez años de poesía española, cit., págs. 208-13; y Juan José LANZ, «Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e irrealidad en la poesía de J.Gil de Biedma», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs.39-52. Vid. además de los poemas citados: «Recuerda» y «De ahora en adelante».

(11) José BATLLÓ, «Jaime Gil de Biedma: el juego de hacer veros» (entrevista), Camp de l'arpa, nº 100, junio 1982, pág.60.

(12) "Más que el paso del tiempo me preocupa ahora(...) el paso de la edad. Entonces me obsesionaba la idea de momentos vividos que creía imborrables, se nutría de una instintiva esperanza de volver a él" (J.GIL DE BIEDMA, Diario..., cit., pág.63).

(13) No podemos dejar de relacionar dichos versos con el nuevo estado de conciencia que formula Luis CERNUDA en su libro Las nubes: "Pasada se halla ahora la mitad de mi vida" («La visita de Dios», en La realidad y el deseo, 4ª ed., México, F.C.E., 1964, pág.152).

(14) Vid. Jaime GIL de BIEDMA, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?» y «De mi antiguo comercio con los héroes» en El pie de la letra, cit., págs.51-55, 195-99 y 207-10.

(15) Vid. «Las afueras, IV», «Infancia y confesiones», «Intento formular mi experiencia de la guerra», «Ribera de los alisos».

(16) Vid. Apéndice: «Prehistoria, cantables y divertimentos (Hacia unas poesías completas de Jaime Gil)»

(17) Vid. José Luis MERINO, «Jaime Gil de Biedma», Los Cuadernos del Norte, nº 12, marzo-abril 1982, pág.66.

(18) «Carta de España (o todo era nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)», *op.cit.* Vid.: capítulo 1, n.81.

(19) Utilizamos dicho término con todas las salvedades expuestas en el cap.2.1.

(20) «Cartas de un joven poeta a otro (Correspondencia inédita, Jaime Gil de Biedma-Carlos Barral)», *Litoral*, nº cit., pág.55. Aunque no pongamos en duda «Las causas que motivan la contribución de Gil de Biedma a la poesía social» (C. RIERA, *La Escuela de Barcelona*, cit., págs.309-10).

(21) "Sólo he escrito un poema de amor en toda mi carrera literaria, los demás son poemas sobre la experiencia amorosa. Son un diálogo entre la historia amorosa, o entre la escena amorosa que el poema retrata, y mi conciencia, es decir, yo" (*Infame turba*, *op.cit.*, pág.249.)

(22) Desde las páginas de su *Diario...* podemos entresacar numerosas notas que se integran en esos dominios de Pandémica, o nuevo ejemplo de integración entre vida y literatura a través del concepto *diario*:

"Y eso ha sido lo mejor de Roma. Lo demás dos tontas aventuras callejeras -no tan tonta una de ellas en vía del Babuino" (pág.17). "Siento que mi necesidad casi histérica de salir por la noche ha disminuido. Tranquilidad sexual" (pág.21). "Pereza de escribir y de leer, y la maldita irritación erótica que no me deja quieto. Aclimatado, el cuerpo pide cama. Esta miseria sexual periódica me exaspera, ahora sobre todo: no tengo con quien entretenerme, pasados los veinte primeros minutos. Me aburro. Penoso esfuerzo de atención para escribir" (pág.33). "Aburrimento. No hay en esta ciudad nadie por quien me valga la pena trasnochar" (pág.36). "En circunstancias normales no me siento capaz de lidiar conmigo mismo. El no poder parar quieto, la incapacidad para demorarme a saborear y el histerismo erótico son manifestaciones de esa incomodidad fundamental" (pág.80). "Mi larga privación sexual empieza a pesarme. Ráfagas de calentura aguda -sobre todo después de comer- que me esfuerzo en localizar antes que suban a la cabeza y se conviertan en obsesión. Si no, adiós poemas y adiós ensayo sobre Guillén" (pág.85). "Anoche me corrí durmiendo. No sé cuantos años hacía que no me ocurría, muchos. Castidad, castidad, qué de crímenes se cometen en tu nombre" (pág.97). "Escribo cartas. Recién llegado a un sitio, se orienta uno mejor acerca de sus sentimientos escribiendo a los amigos que escribiendo para sí mismo. Y mis sentimientos de estos días son bastante confusos. Estoy tan raro que hasta me da pereza empezar otra vez a joder

(pág.133). "Me aburre salir por la noche, no sé si porque debo regresar pronto a casa o porque no encuentro a nadie que me excite. En esas condiciones, la idea de hacer el amor me inspira desgana, y la bebida me entretiene honestamente pero no me embriaga..."Don de la ebriedad", un don cada vez más raro"(pág.156). "Horas de *languueur goutée à ce mal d'être deux*, tarde del sábado. Nuestra habitación parecía colgar en el vacío y sentí unos deseos angustiosos de salir(...) encontrar en la cama otro cuerpo, después de tantos meses de dormir solo, temía que nuevamente me disparase(...) Veremos si esta semana adelanto. La pasada hice poquísimo, pero quizás era efecto de unas angustias y secretas ganas de joder"(pág.157).

(23) Jaime GIL DE BIEDMA, «Emoción y conciencia en Baudelaire», en El pie de la letra, cit., pág.56.

(24) Juan FERRATÉ, «A favor de Jaime Gil de Biedma», Litoral, nº cit., pág.65.

(25) Vid.: Robert LANGBAUM, The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition (1957), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1988. Define Langbaum el monólogo dramático en los siguientes términos: "We should rather think of him as a character in a dramatic action, a character who has been endowed by a poet with the qualities necessary to make a poem happen to him" (op.cit., pág.52). Vid. igualmente los excelentes ensayos de James VALENDER, «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», Litoral, cit., págs.139-49; y Pere BALLART, «Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia», Insula, núms.523-524, julio-agosto 1990, págs.41-42.

(26) Vid. Luis CERNUDA, «Historial de un libro» (1958), en Poesía y literatura I y II, Barcelona, Seix-Barral, 1975, págs.200-1; y Pensamiento poético en la lírica inglesa del XIX (1957), op. cit.

(27) Cernuda sustituye a Guillén en su intento de situarse en una tradición. La presencia de este último fue básica no sólo en el aprendizaje-adolescencia de nuestro poeta -como ya vimos en el capítulo 1- así como en el desmarque de Jaime Gil del modelo neorromántico y social por entonces en boga, sino que seguirá siendo patente en su obra posterior. Véase el capítulo V de «Cántico»: El mundo y la poesía de Jorge Guillén (en El pie de la letra, cit., págs.75-191) y se comprenderá como los supuestos de estilos son aplicables sobre Las personas del verbo.

(28) Vid. capítulo 1

(29) «El ejemplo de Luis Cernuda» (1962), *op.cit.*, pág.71.

(30) *Op.cit.*, pág.72.

(31) *Ibid.* pág.69.

(32) Jaime GIL DE BIEDMA, «La imitación como mediación o de mi Edad Media», en AA.VV., Edad Media y literatura contemporánea, Madrid, Trieste, 1985, pág.66. En esta conferencia hace Gil de Biedma síntesis -o antítesis programáticas- de tales afanes: "(...)contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes reservan la poesía para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo, contra la identidad de fondo y forma, contra la abstracta formalización de la experiencia" (*op.cit.*, pág.69).

(33) Jaime GIL DE BIEDMA, «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades», en El pie de la letra, cit., pág.240.

(34) *Op. cit.*, pág.246.

(35) *Op. cit.*, pág.248. Subrayamos este último fragmento en clara relación con los siguientes versos del tercer cuarteto de Eliot (2º movimiento de «The Dry Salvages», 7ª estrofa): Los momentos de felicidad(...), / tuvimos su experiencia pero nos perdimos el significado, / y el acercamiento al significado restablece la experiencia/ de una forma diferente, más allá de ningún significado/ que podamos asignar a la felicidad (T.S.ELIOT, «Cuatro cuartetos», en Poesías reunidas 1909/1962, trad. José Mª Valverde, Madrid, Alianza Tres, 1978, pág.207). A propósito de dicho fragmento comenta Jaime Gil: "se trata de crear, o de hallar una relación significativa entre esos momentos y nosotros, o sea: entre esos momentos y el resto de la vida vivida por nosotros y por los demás, contemporáneos y antecesores" (J. GIL DE BIEDMA, «prólogo» a T.S.Eliot, Quatre Quartets, cit., 1984, pág. XXV). Recordemos que José Angel Valente comenta como estos versos resumen en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético, pero a diferencia de Biedma, el autor de Material memoria llevará esa restauración del sentido al punto cero a través de una retórica de la desposesión, (Vid.J.A. VALENTE, «La hermenéutica y la cortedad del decir», Las palabras de la tribu, *op.cit.*, pág.59.) frente a la restauración de una

inventada identidad que al final coincidirá con su propio autor en Biedma (ser contemporáneo de sí mismo), si bien a través del engarce con una tradición (ser lector y ser imaginariamente leído por dicha tradición).

(36) «Como en sí mismo, al fin», en El pie de la letra, op.cit., pág.333 (Procedente del volumen 3. Luis Cernuda, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977).

(37) Vid. Wystan Hugh AUDEN, «Balaam y su asna», en La mano del teñidor, Barcelona, Barral editores, 1974, pág.125.

(38) Vid. Luis GARCÍA MONTERO, «El juego de leer versos», Litoral, nº cit., págs. 113-24.

(39) W. H. AUDEN, *ibid.*

(40) «Como en sí mismo, al fin», cit., pág.342.

(41) Concepto que intenta distinguir los límites entre lo real, imaginario e imaginado del poder de asociación de imágenes, y como toda distinción hasta cierto punto peligrosa, pero en este caso pertinente en relación con la repetida consideración de Jaime Gil "la voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada" («Como en sí mismo...», cit., pág.341), es decir, entre lo real y lo imaginario, entre lo familiar y lo remoto, o entre las imágenes relacionadas con un espacio y tiempo localizable y aquellas emancipada de cualquier localización espacial o temporal, se halla lo imaginado, la voz del texto: "la imaginación secundaria disuelve, extiende y disipa, con el fin de crear nuevamente, y si tal cosa no fuera posible, todavía trata de idealizar y unificar, siendo esencialmente vital". La fantasía, por lo contrario, "no se mueve entre lo fijo y lo definido, y es una especie de memoria emancipada del tiempo y del espacio, unida a esa forma de la voluntad que llamamos selección y modificación por los fenómenos empíricos de la misma. Al igual que la memoria ordinaria, y por virtud de la ley de asociación, la fantasía recibe sus materiales ya hechos(...) La diferencia genérica entre fantasía e imaginación puede concebirse así; que si se retirara el freno de los sentidos y de la razón, la primera se convertiría en delirio y la segunda en locura (...) La fantasía es reunión arbitraria de cosas remotas entre sí, formando con ellas una unidad; sus materiales están hechos y actúa por yuxtaposición(...) la imaginación por el contrario, genera y produce una forma suya propia" Samuel Taylor COLERIDGE, Biographia literaria (citado por

Luis CERNUDA, en Pensamiento poético en la lírica inglesa del XIX, op.cit., pág.56-7). Vid. capítulo 1.

(42) «Como en sí mismo...», cit., pág.342.

(43) Gracia RODRÍGUEZ, «El oficio de escribir» (entrevista), Quimera, núm.32, octubre 1983, pág.48.

(44) Edgard Allan POE, «Filosofía de la composición», en Ensayos y críticas, trad.Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, págs.65-79.

(45) Vid, en este sentido la siguiente declaración: "Mi sistema de trabajo era tener una idea del poema y esa idea era predominantemente una idea formal; no implicaba tanto una noción más o menos vaga de lo que quería decir como una noción más precisa de lo que quería hacer y del efecto que quería producir. Luego empezaba a plantearme los problemas de tipo formal que era necesario resolver. Digamos que la estrategia formal del poema, cuando ya me ponía a escribir, estaba totalmente formulada, hasta el punto de que muchos poemas ya sabía con exactitud cuántos versos iban a tener(...) Una vez que había meditado sobre todo eso bastante tiempo, un día me sentaba y de un tirón escribía el primer movimiento: lo leía y lo rompía; entonces me pasaba días memorizándolo y dándole vueltas en la cabeza. esto tiene una gran ventaja, porque uno suprime versos que son rítmicamente sobrantes o inexpresivos, y en este caso el olvido ayuda. A partir de esa primera versión del primer movimiento dejaba pasar unos días rumiándolo, cambiándolo, variándolo, y llegaba a una segunda versión que ponía otra vez por escrito: la memorizaba, la rompía y seguía así todas las veces que fuera necesario. Hasta que finalmente aparecía ese primer movimiento definitivo, como la idea del poema quería que estuviera" (S.E.SYLVESTER, «Jaime Gil de Biedma: me obsesiona el poema perfecto» -entrevista-, La calle, nº 71, 31 de julio-6 de agosto 1979, págs.39 y 40).

(46) «Como en sí mismo...», cit., pág.345.

(47) Juan FERRATÉ, «Dos poetas en su mundo», en Dinámica de la poesía, cit., pág.364.

(48) Ibid. pág.360.

(49) Véase este temprano texto de 1956, donde quedan apuntadas las principales preocupaciones formales de Jaime Gil: 1. Adecuación del tono -énfasis- a la posibilidad de dar a entender más de lo que realmente se dice; 2) el tono como determinante del ritmo, sintaxis, puntuación y cómputo silábico (donde entran sus ensayos con la tradición métrica); 3) el coloquialismo en poesía no es tanto una función de las palabras que se usan, sino de la actitud verbal; 4) Huella del pensamiento poético en lengua inglesa, poética del equilibrio y la justeza; 5) obsesión por el poema perfecto: "Imagino un poema que sólo sea leído en voz alta, un poema tan distinto del poema impreso, leído mentalmente, como un concierto de su partitura. El énfasis de la voz que habla crearía el ritmo y haría inteligible el amontonamiento de palabras, que puesto en la página, me gustaría que resultase completamente informe, arrítmico, gramaticalmente caótico. Ese es el sueño. Lo que llevo escrito conserva demasiado, en una lectura mental, su carácter de poema. Y por más que intente fiarme al énfasis de la voz hablada, no consigo librarme de los ritmos tradicionales; lo único que hago es fragmentarlos. Pero aspirar a lo imposible está muy bien: soñar con un poema que sólo exista en la voz de quien lo dice. Hay además bastantes cosas hacederas. Por ejemplo, una puntuación dedicada exclusivamente a resaltar los énfasis, a recalcar una palabra o un grupo de palabras con desprecio de la norma, cortando las partes de la oración igual que rabos de lagartija, para que se retuerzan solas. Mi molesta vacilación al corregir un poema -si puntuar según sintaxis o según ritmo- queda decapitada limpiamente: decidiré según el énfasis y haré que de él dependan, para existir, la sintaxis y el ritmo. También será el énfasis quien decida la longitud de un verso, cortándolo después de una palabra clave o haciendo pasar a ésta al verso siguiente" (Jaime GIL DE BIEDMA, Diario..., cit., págs.40-1).

(50) Vid.: Angel GONZALEZ y Shirley MANGINI, «Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», Prohemio, nº VI, 1, abril 1975, págs.120-33; y Shirley MANGINI, «El tono», en Gil de Biedma, Barcelona, Júcar, col. «Los poetas», 1980, págs.72-95.

(51) Recordemos las palabras de W.H. AUDEN: "El estilo característico de la poesía moderna es un tono de voz íntimo, el discurso de una persona dirigiéndose a otra, no a un gran auditorio; siempre que un poeta moderno levante la voz, sonará a falso" («El poeta y la ciudad», en La mano del tejedor, op.cit., pág.98).

(52) «Tono y poesía...», cit., pág.122. Igualmente importante nos resulta anotar la siguiente declaración de

Jaime Gil: "(...) por lo que respecta a la ironía, debo decir que me vino provocada por Salmos al viento de J.A.Goytisolo que se publicó en 1957" (Joaquín GALAN, «Jaime Gil de Biedma. Con conciencia de lunes» (entrevista), La estafeta literaria, 15 marzo 1987, pág.19).

(53) No podemos dejar de relacionar este poema escrito en 1960, con textos como Tiempo de silencio (1961) y la revisión tanto del determinismo social como del catastrofismo propio de una historiografía mítica y su retórica propugnada por el 98 y sus hijos, por parte de autores como Luis Martín Santos, Juan Goytisolo (vid.«La herencia del 98 o la literatura considerada como una promoción social», en El furgón de cola, cit., págs. 123-31) y el propio Jaime Gil de Biedma. Vid. Juan Carlos CURUTCHET, «Luis Martín Santos: El Fundador», en Cuatro ensayos sobre la nueva novela española, Montevideo, Alfa, 1973, págs.29-69; y Jo LABANYI, Ironía e historia en "Tiempo de silencio", Madrid, Taurus, 1985.

(54) «Como en sí mismo, al fin», cit., pág.333.

(55) Joaquín GALAN, cit., pág.19.

(56) "La idea de este último poema venía de un recuerdo de Enero del 66, cuando tenía «Contra JGdeB» empantanado y no conseguía terminarlo. Un día que iba por la calle, dándole vueltas al poema, de repente me sucedió eso que a veces ocurre, oír una voz interior que emite un pensamiento íntegramente formulado: «en lugar de escribir ese poema, ¿por qué no te suicidas?». Eso fue el germen del otro poema" (José María COBOS, «Jaime Gil de Biedma. Como en sí mismo, al fin», cit., pág.64).

(57) Al respecto de la integración en su poesía de la expresión coloquial y cotidiana "se debe, por un lado, a la influencia de la poesía inglesa, en la que el tono, la actitud y las palabras coloquiales son mucho más frecuentes que en la poesía en castellano. Por otro lado, el hecho de que en cierto modo uno experimenta una incomodidad ante esa diversidad que existe entre el lenguaje hablado y el lenguaje poético" (S.E. SYLVESTER, «J.Gil de Biedma: me obsesiona el poema perfecto», cit., pág.30). Recordemos el lema de Wordsworth "mi intención era imitar, y, en lo posible, adoptar el verdadero lenguaje de los hombres" o el de T.S.Eliot "una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre dos lenguas, es una condición de vitalidad en Literatura" (citado por T.S.ELIOT, Función de la poesía y función de la crítica, trad. J.Gil de Biedma, Barcelona,

Seix-Barral, 1968, pág.161), claramente relacionable con sus dos artes poéticas: "Palabras de familia gastadas tibiamente" (C.V., pág.39) y "tratar con el idioma/ como si fuera mágico/ es un buen ejercicio, / que llega a emborracharnos./ (...) la mejor poesía/ es el verbo hecho tango" (M., pág.139). Vid. igualmente: C.RIERA, «La lengua coloquial en la obra de J.Gil de Biedma», en La Escuela de Barcelona, cit., pág.266-81.

(58) Vid. Juan MARSÉ, «Evocación del sótano negro», Litoral, nº cit., pág.69.

(59) W.H.AUDEN, «Balaam y su asna», cit., pág.128.

(60) Vid. Jaime GIL DE BIEDMA, «Cántico : el mundo y la poesía de Jorge Guillén», cit., pág.152

(61) Jaime GIL DE BIEDMA, «Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta gauche divine)», en El pie de la letra, cit., pág.226.

(62) «Como en sí mismo...», cit., pág.346.

(63) «Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén», cit., pág.151.

(64) «Como en sí mismo...», cit., pág.335.

(65) Jaime GIL DE BIEDMA, «Prólogo» a T.S.ELIOT, Quatre Quartets, cit., pág.XVI.

(66) Carme RIERA y Miguel MUNARRIZ, «Escribir fue un engaño», El país/libros, nº 222, 14-1-1990, pág.2.

(67) Alex SUSANA, «Inter pocula (diálogos informales con J.Gil de Biedma)», cit., pág.165.

(68) Jaime GIL DE BIEDMA, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», cit., págs.80-1.

(69) George BATAILLE, La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1981, pág.38.

(70) Jaime GIL DE BIEDMA, «Sobre el hábito de la literatura...», cit., págs. 241-2.

(71) Ibid., pág.246.

(72) Jaime Gil de Biedma, «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», en El pie de la letra, cit., pág.317.

(73) "Gil de Biedma no ha podido o querido dar el salto. Mas, destacándose a su modo de la prolijidad de sus pares, ha escogido frente a ellos la verdad del silencio" (Juan GOYTISOLO, «Notas sobre la poesía de J.Gil de Biedma», Litoral, cit., pág.83).

(74) "A partir de cierta edad, la creación poética no sólo requiere una violencia del lenguaje común, sino también una cierta violencia del estilo propio, puesto que la lengua poética de un autor acaba de cuajar en dialecto y a la vez limita sus posibilidades de expresión y sus posibilidades de experiencia(...) He aquí un problema que casi todo artista debe plantearse apenas rebasada la primera madurez: la necesidad, y la dificultad, de ir más allá del propio estilo, cuyas limitaciones empieza a tocar" (Jaime GIL DE BIEDMA, «Cántico: el mundo y la poesía de J.Guillén», cit., pág.145). "Para ser poeta es necesaria(...) una sensualidad verbal, un dejarte llevar por las palabras que de joven, quizá es excesivo, te dejas llevar demasiado, pero de mayor es demasiado exiguo. Las palabras tienen que fascinarte, tienes que tener una sensualidad verbal que te empuje" (C.RIERA y M.MUNARRIZ, cit., pág.2). Obsérvese la confluencia no exenta de ironía entre límites expresivos y experienciales a través de la vivencia de la sensualidad/vejez.

(75) José BATLLÓ, «J.Gil de Biedma: el juego de hacer versos», cit., pág.63

(76) Vid. Juan Carlos RODRÍGUEZ, op. cit., pág.258

(77) Se refiere a la primera edición de E.P. (1968).

(78) Infame turba, cit., pág.247.

(79) Jaime Gil de Biedma, «Acerca de por qué no escribo»,
Argumentos, nº 21, 1979, pág. 47.

CONCLUSIONES

I

La búsqueda del proceso de construcción del marbete «generación del 50» nos ha llevado a recorrer un panorama bibliográfico de 1953 hasta nuestros días, en el que hemos podido establecer los siguientes hitos:

1) Prehistoria(1953-1959). Desde Laye o primera plataforma de lanzamiento con artículos como «Poesía no es comunicación» de Carlos Barral hasta las primeras estrategias de lo que este último denominó «Escuela de Barcelona»:

«Poesía no es comunicación» constituye en cierto modo una respuesta a dos publicaciones de 1952 (Teoría de la expresión poética y Antología consultada), es decir, una propuesta de ruptura con los fantasmas teóricos de la poesía inmediata (mensaje, comunicación, asequibilidad a la mayoría), y su modelos estéticos (el «neorromántico» y el «social»), contra los que ha de reaccionar, lo que ya a la altura de 1953 Barral consideraba "nueva generación" frente a la "generación dominante". Artículo a la page de dos ensayos de Jaime Gil de Biedma sobre Salinas y Guillén, o proyectos de engarce con la tradición interrumpida, audibles en las primeras respuestas poéticas de ambos autores: ecos del simbolismo y poesía pura (vid. respectivamente: «Noche» y «Colegio mayor»).

Frente a esta inquietud rupturista Aleixandre(1955), Cano(1958) y Bousoño(1959) coinciden en presentar a la joven poesía como continuadora y no discrepante "con la que se halla en situación de reinado desde 1947", es decir, presentarán una poética conjunta de signo realista en la que

confluyen todas las generaciones hasta entonces activas, que dejará campo abierto para concepciones y tonos poéticos muy distintos y que confirmará la inicial desconfianza de Bousoño ante el rigor técnico del término generación, en lo que denominará época postcontemporánea.

Madrid y Barcelona con sus respectivas oficinas editoriales como centros confrontados sobre directrices poéticas (obsérvese las dos últimas palabras subrayadas: dominante/reinado).

2) 1959-60: Antonio Machado y Veinte años de poesía española (1ª acepción de «generación del 50»):

En 1959, además de la primera aplicación mecánica de dicho marbete con respecto a poetas (marbete que no utilizaron ni Bousoño, ni Valente en sus respectivas selecciones) en el nº homenaje que la revista Insula dedica a Aleixandre, utilización que supone un simple criterio de división cronológica; asistimos a la primera operación de la «Escuela de Barcelona» (Barral, Gil de Biedma, J.A. Goytisolo y J. M^a Castellet): la peregrinación-homenaje a Collioure bajo la advocación de Antonio Machado, a la que seguirá la publicación de Veinte años de poesía española o primera interpretación de lo que ha venido en llamarse Generación del 50, que no fue otra cosa sino la estrategia del grupo de Barcelona para autopromocionarse y darse a conocer entre otros poetas ya saludados por el centralismo madrileño, alrededor de un fantasmal proyecto estético colectivo: «hacia el realismo histórico», en clara contradicción con la prehistoria de los poetas con los que iniciábamos estas conclusiones y con la evolución de la poesía española a partir de los años 60, pero en cambio Castellet conseguirá su objetivo la "polémica" tuvo lugar.

3) (1961-65) Posiciones críticas (hacia la segunda acepción del *marbete*):

Las posiciones críticas a dicha antología supondrán no sólo el *mentís* a la misma, sino la eclosión de las diversas posiciones estéticas del periodo que nos ocupa. Destacamos: (3.1) dos artículos de J.A.Valente (1961), uno de los reclutados por Castellet, y su denuncia tanto de aprioris temáticos como estéticos. (3.2) El número homenaje a Luis Cernuda en La caña gris con la colaboración de J.A.Valente, Jaime Gil y F.Brines. A pesar de las diferencias entre los artículos, en base a particulares preocupaciones estéticas o incluso programáticas (vid.J.Gil), los tres van a coincidir en señalar la nueva inflexión que la obra de madurez del poeta de Las nubes, trae a la tradición poética española: la inflexión meditativa, el equilibrio entre poesía y lenguaje hablado, (características propias de la poesía inglesa), y la *unificación* de la experiencia como objeto del poema. Puntos que servirán a la crítica para una segunda acepción del *marbete* «Generación del 50» en base proyectiva al modelo cernudiano. (3.3) El mismo año del «Seminario Literatura y realidad» contamos con la publicación de Poesía última, donde las poéticas de los seleccionados, constituirán un nuevo ejemplo de como los propios protagonistas fueron los encargados de deshacer la tendencia a la inercia y la generalización de los críticos de oficio (en dicho sentido vid. R.Domenech, Jiménez Martos, o el propio F.Ribes), pero serán base a su vez de posteriores inercias críticas, ya que si examinamos en conjunto las declaraciones incluidas, podríamos observar una serie de puntos relacionables, siempre en en el juego de superponer citas, se fuerzan o destruyen -según convenga- coincidencias. Pero no hemos de caer en el espejismo de que declaraciones (y no obras poéticas) relacionables o superponibles en base a lo inerte del texto, supongan la confirmación de una tendencia estética.

Sirvan los artículos de Valente, Gil de Biedma, C. Rodríguez (en Poesía última), para no polarizar, ni reducir la polémica estética del primer lustro de los 60 en "sociales" y "formalistas" (rechazamos este segundo término, en cuanto que dichas posiciones críticas suponen un rechazo de cualquier apriori, sólo podemos aceptarlo si se refiere a la inclusión de criterios formales en la valorización artística, pero tras dicha defensa se acogen distintos presupuestos estéticos así como prácticas poéticas, por ello preferimos hablar de "sociales" e "independientes" u otras posiciones) y sobre todo permiten superar esta primera retórica y sus consecuencias, entre las que se encuentra el afán de homogeneización, de canalizar una nueva generación a través del inconformismo político; e incluyo en la «retórica de lo social», tanto a artículos que se pronuncian en su defensa, necesidad y alcance, como aquellos que menoscaban en sus límites, en tópicas matizaciones alrededor de los mismos polos: evasión/compromiso, pureza/ impureza, minorías/mayorías, etc... que se complacen en la polémica y confirman un estado de opinión caracterizado por el esquematismo demostrativo que hizo corresponder contenido con tema y forma con manera.

(3.4) La publicación de la Antología de la poesía social y la desaparición de la operación «Literatura S.A.», son dos fenómenos editoriales (entre otros) claramente significativos, que marcarán respectivamente el definitivo óbito del realismo social por parte de sus propios protagonistas y la dispersión de la operación generacional por parte del grupo de Barcelona. Entre 1965/66 la tercera y última maniobra de dicho grupo la colección «Colliure» llega a su fin, y con ella el intento conseguido de autopromoción de sus poetas, el casi conseguido de absorción generacional y el fallido de directrices líricas alrededor de la muerte del simbolismo y sus consignas.

4) A partir de 1965:

Paradójicamente a partir de esta fecha, y pese a la ya definitiva dispersión de la propuesta generacional por parte de sus inventores, la crítica de oficio intentará diferenciar la ya casi unánimemente llamada «Generación del 50», de los poetas que se dieron a conocer en la inmediata posguerra. Dichos intentos de diferenciación no obedecen exclusivamente a la mayor permisividad de la perspectiva, sino que tienen como telón de fondo la definitiva revisión - examen de conciencia- de uno de los supuestos que aglutinó la invención de la llamada generación del medio siglo: el inconformismo social y político y su consiguiente voluntarismo socialista. Si la ruptura con el voluntarismo socialista sirvió en el caso de la novela para diferenciar, a partir de 1962, dos etapas en el seno de dicha generación. En el caso de la poesía la diferencia se marca - inadecuadamente- con la generación anterior, bajo el espejismo de su anquilosamiento (o persistencia en dicho voluntarismo), lo que equivale a unificar toda la poesía española de los 40 y primer lustro de los 50 bajo un parámetro ingenuamente parcial, he aquí el fatalismo historicista del método generacional.

La revisión del «compromiso literario», el óbito de la poesía social y casi como consecuencia mecánica, la renovación temática de «la nueva poesía española» serán los tópicos críticos a partir de dicha fecha. Si en 1970 F. Grande sigue manteniendo la tesis de la rehumanización como esfuerzo común de toda la poesía española de posguerra, nuevos títulos que se dan a conocer en el segundo lustro del 60, más la antología del segundo Castellet Nueve novísimos (o nuevo ejemplo de proclama y correspondiente mentís) ponían aparentemente en entredicho el mencionado proyecto. El desvelamiento del concepto rehumanización, así como el reintegro a la modernidad, serán los conceptos básicos que

se planteará la crítica de los 70, que afectarán (parcialmente) a la ya penúltima poesía española. Porque el término «Generación del 50» y su secuela de sustitutos, se canoniza a partir de estas fechas (aunque el diseño comienza a configurarse desde los años 50), en lo que contribuirá el anuncio de una nueva hornada y la antología de García Hortelano con la fijación de la nómina estelar del 50: especie síntesis entre Colliure y Adonais.

De la últimísima bibliografía destacamos los trabajos sobre la «Escuela de Barcelona» de L. Bonet y C. Riera y el propio material de Congresos y Encuentros, que nos han confirmado la validez de una reconstrucción diacrónica, así como nos ha insinuado la importancia de líneas trazadas por intrigas/amistades e intereses editoriales en la configuración de la poesía que dio primera señal de sí en los años 50.

II

Dos cuestiones dominan en el debate estético de los años que nos ocupan: el **compromiso** y la **poesía como forma de comunicación o conocimiento**.

Entre los años 1949-59, nos situamos ante un nuevo sentido de la rehumanización en el panorama poético español de posguerra generalmente englobado bajo la ambigüedad y el eufemismo del sintagma «poesía social» (ambigüo por su denominación en base a un tema genérico y eufemismo por encubrir el más próximo en intenciones: social-realismo), y que tendrá en los términos *compromiso*, *populismo* y *comunicación* sus recurrentes semas definitorios, resueltos en el voluntarismo temático y en la ingenuidad del propósito poético: "La Poesía es un instrumento entre nosotros. para transformar el mundo", "creo que escribir es obrar", como si el lenguaje diera acceso directo a las cosas, como si el

lenguaje fuese un simple instrumento representativo, como si el único obstáculo entre el escritor y la realidad fuera la censura.

Una de las fórmulas que pretendió legitimar este nuevo sentido de la rehumanización, será paradójicamente una falsificación, la propuesta de Aleixandre: la poesía como comunicación, desarrollada a través de una serie de aforismos no carentes de ambigüedad y que admitieron varias lecturas, además de confluir con textos como «El arte como lenguaje» de Celaya, que precipitarán la ambigüedad de la propuesta aleixandrina a favor de lo que pudo ser su interpretación más primaria: la comunicación de signo inmediato, con la inevitable consecuencia de la poesía como instrumento de un supuesto contenido a transmitir, es decir, la poesía como transmisión y el poema como mediador, como objeto conductor entre dos hombres, acepción que no coincide con la de Aleixandre, ni con el desarrollo de la misma por parte de C. Bousoño, pero punto recurrente de un sector mayoritario de las «poéticas» de la Antología consultada - Celaya, Nora, Crémer e Hierro-. Y aquí reside fundamentalmente la ambigüedad congénita de la llamada «poesía social»: intentar encontrar un contenido de la realidad, de orden testimonial o ideológico, para transmitirlo a posteriori, "realidad" que se quiebra como lenguaje literario (excepcuemos a Blas De Otero). Luego, dicha falacia teórica confluye directamente en la práctica revelándonos la raigambre idealista que aparentemente combate, así como el carácter regresivo del proyecto social realista (sirva de muestra la Antología de la poesía social y obsérvese el abuso del metalenguaje, los buenos deseos y testimonios sobre estampitas de barrios, en los que la experiencia social del sujeto lírico queda rara vez incluida, y siempre oculta por la ideología). Otras consecuencias de dicho proyecto serán la manipulación de una tradición literaria, donde Machado y Unamuno serán la moral

y la didáctica, y J.R.Jiménez la herejía. Desde hoy la evaluación no puede ser otra: aunque podamos entender que la mal llamada «poesía social» fue inevitable, también sabemos que no fue la exclusiva.

En efecto, en el terreno de la práctica poética no logrará englobar a una nómina importante como Bousoño, Gaos, Valverde, Rodríguez, Canales, Brines, etc.; así como otro sector de jóvenes poetas romperán la homogeneidad de dicho bloque a través de una poesía de la experiencia social que les permitirá el examen autocrítico de su propia conciencia burguesa -es el caso de Valente, Barral, González y Gil de Biedma (sin poner en duda que estos dos últimos escribieran "poesía social") y la superación del voluntarismo temático en aras de sus ineludibles señas de identidad. Tampoco será la exclusiva en la vertiente teórica (vid. entre otros: M.Sacristán, G.Ferrater, J.Ferraté, C.Bousoño y J.A. Valente).

A partir de 1959, tras las «Conversaciones poéticas» de Formentor, tras los cultos rituales a A.Machado, son ya claros y generalizados los síntomas de cansancio. Y sobre todo no podemos perder de vista el «New Deal» político y económico instaurado en julio de ese mismo año, que confirma la ecuación realismo/infradesarrollo patente en el «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la lit. contemporánea» (1963); de forma que la retórica social va a ser reemplazada por la de la «revisión», convirtiéndose en el nuevo tópico crítico del primer lustro de los 60, hasta el examen de conciencia de sus propios protagonistas coincidiendo con «los 25 años de paz» y donde observamos nuevamente el protagonismo editorial e ideológico de los antiguos redactores de Laye. Véase Juan Goytisolo (1966), J.M.Castellet (1968) y J.Gil de Biedma (1965) y las poéticas de la Antología de la poesía social (especialmente: Nora e Hierro).

III.

La propuesta de Aleixandre «poesía como comunicación», alcanzará fundamentación teórica (lejos de lo que fue su interpretación más primaria por parte de la «retórica social») en la Teoría de la expresión poética (1952) de Carlos Bousoño, abriéndose una polémica que tendrá como protagonistas a miembros de Laye, y por tanto no carecerá en su trastienda de la llamada de atención, del aire iconoclasta, del autolanzamiento generacional de la «Escuela de Barcelona» y su aversión al centralismo poético de Madrid, a pesar de que tanto Gil de Biedma como Barral traten de excluir cuidadosamente a Aleixandre de dicha controversia.

Carlos Bousoño en la primera edición de su libro parte de la siguiente definición sobre la naturaleza de la poesía: "poesía es, ante todo, comunicación (1), establecida con meras palabras, de un contenido psíquico (2) sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo una síntesis". Definición que se ha solido estampar, sin atender a las explicitaciones de la misma, ya en la primera edición, tales como:

(1) "La poesía es, en su primera etapa, un acto de conocimiento... y en su etapa postrera, un acto de comunicación... nosotros sólo podemos iluminar científicamente ese segundo instante"

(2) La noción de contenido psíquico no se refiere a algo "estático" e "inmutable", sino que como tal contenido psíquico está en perpetua mutación y en relación de destino con el propio desarrollo verbal del poema.

Estamos lejos de un concepto de comunicación como transmisión directa hombre a hombre -lector/receptor-, al igual que la realización del poema no supone la preexistencia fija de un contenido psíquico, sino que éste se va configurando a través de aquel; por tanto Bousoño no

excluye la iniciativa del lenguaje en la representación poemática.

Estéticamente situamos la polémica: 1) en la hostilidad de los supuestos de Laya ante un enfoque neorromántico con derivaciones psicologistas y emocionales del hecho literario (enfoque hasta entonces dominante en la crítica literaria española); así como 2) en la defensa de criterios formales y dinamicistas del hecho estético, ante la cual una teoría de la poesía como "expresión de alguien" predispone a una serie de prejuicios, por todo o que implica a favor del enfoque rechazado y en todo lo que atenta contra la autonomía del objeto poemático. Estos prejuicios van a estar claramente presentes y van a llegar hasta la manipulación en la lectura de la Teoría por parte de Barral, Gil de Biedma y Badosa, que seleccionarán del libro de Bousoño para sus respectivas críticas, definiciones más simplificadas y sin contemplar ninguna de sus explicitaciones. Lo que nos confirma, por parte de Bousoño, la ambigüedad de su fundamentación teórica en esta primera edición, ambigüedad imputable a la ideología de la comunicación en general; y por parte de los poetas de Barcelona, lo inerte del texto o la posibilidad de forzarlo a que diga lo que queramos que diga, y más cuando tras esa lectura se esconde un afán de excepción o llamada a la ruptura generacional

Tanto Barral como Gil de Biedma insistirán: 1) en que la expresión poética no define por sí sola a la poesía "es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial": el lector. 2) En la necesidad de precisar el especial carácter de la emoción poética (emociones posibles, contempladas, no emociones sentidas). Luego arremeten no sólo contra "el hablar real del poeta" que la concepción de Bousoño parece sostener (comunicación como transmisión), sino también contra el fantasma favorecedor del "pathos romántico" (comunicación inconsciente o mediata).

La reacción no se deja esperar, y así en la 2ª ed. de la Teoría... (1956) Bousoño responderá a ambos puntos (1) a través de la ley del asentimiento lector (o segunda ley de la constitución de lo poético, después de la sustitución), (2) y a través de la ampliación de su definición del acto lírico a favor de la comunicación imaginaria o ilusión de comunicación -subrayamos los nuevos términos-: "Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensorio) imaginada o real, pero previamente conocida, contemplada por el espíritu como formando un todo, una síntesis a la que se añade secundariamente cierta dosis de placer".

Se seguirá insistiendo en la posible iniciativa del lenguaje, pero no se formula abiertamente la autonomía del objeto poético, siempre en relación -según Bousoño- con ese *previo* contenido psíquico del que dependerá también la ley de asentimiento lectora, asentimiento imaginario con el autor (recordemos que J. Gil arremete también contra la autonomía del lenguaje poético en su artículo de 1962 en La caña gris).

No obstante no deja de tener un sospechoso sentido que en 1980 y en la tercera redacción de su artículo Jaime Gil siga utilizando una de las definiciones propuestas por Bousoño en la primera edición de su libro, exactamente la misma elegida por Barral, y que se ha convertido en reproducción tópica para toda la crítica empeñada en dividir tras hitos de literariedad la 1ª y 2ª generación de posguerra a través de la propuesta comunicación-conocimiento. Por dicha definición Bousoño quedará integrado en la acepción "más simple" de comunicación: transmisión hombre a hombre -"el poeta se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor"-.

Los poetas de Barcelona (añádase Badosa) harán oídos sordos a las distintas modificaciones y explicitaciones de posteriores entregas; aunque hemos de reconocer que dichas críticas han contribuido a la amplificación y desarrollo de la fundamentación teórica del libro de Bousoño (añádase lejos de ámbitos iconoclastas las observaciones de Martínez Bonati), de forma que lo que pretendió ser en 1952 una teoría de la expresión poética a través del postulado poesía/comunicación, termina siendo la confirmación de la naturaleza ilusoria de la comunicación poética y de toda teoría expresiva de la poesía, lo cual prejuzga por obstinada la pretensión de seguir sosteniendo el mismo principio de la comunicación; léase la definición definitiva desde 1970: "La poesía debe darnos *la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real*. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de la conceptual-sensorial-afectivo" (págs. 19-20).

Fuera ya de la polémica *ad nomen*, la insistencia en el aspecto cognoscitivo de la poesía aunará distintas declaraciones poéticas en la década de los 60. Más allá de la hilazón de dichas declaraciones y todo lo que suponga un estado de opinión (el lenguaje como modo de exploración en el sentido de la experiencia), nos hemos acercado a las prácticas poéticas, ya que la insistencia en el re/auto/conocimiento que la poesía privilegia por su propia amplitud, y al margen de dichas declaraciones, nos llevará por caminos específicos en la poesía que dio señal de sí en los años 50: a través de distintos usos del lenguaje, distintas búsquedas en la tradición (destaco las distintas relaciones de Valente y Rodríguez con la Literatura mística), distintos grados de confianza en el poder

análogo de la palabra y en el acto de rememoración de que esa misma palabra es depositaria.

Por tanto, no nos planteamos ni una nómina estelar ni una nomina periférica de la poesía que dio señal de sí en la década de los 50. Sino nos proponemos recorrer un camino muy especial (del silencio por autoconocimiento al conocimiento que el silencio procura) que va desde la especial facultad de entenderse a sí mismo en la poesía de J.Gil (poesía como autoconocimiento) a la retórica de la desposesión en J.A.Valente tras la imposibilidad del reconocimiento en su sola memoria, que le llevará a toda la trama de lo memorable desde su origen o punto cero, pasando por la poesía como revelación o continuo apelar a la transfiguración /transparencia en C.Rodríguez.

IV

(J.A.Valente)

Tras la tentativa/imposibilidad, presente en su primeros títulos, de reconocer al otro en *lo uno* o de unificar la propia experiencia en un acto de rememoración, José Angel Valente llevará dicha rememoración al origen o punto cero, a la experiencia no conocida, a la nada o territorio vacío dispuesto a acoger la revelación, y no a contenerla. Podremos pues, relacionar esta estética del preaparecer con un arte de la memoria -material memoria-: El poeta retrotrae de su memoria del origen, de su experiencia del fondo, palabras materiales, transparentes burbujas, emblemas que materializan/actualizan/recuerdan la *presencia*, la respiración del fondo bajo la superficie opaca del poema, y encuentran en dicha imagen su elocuencia (señal) y su silencio (no significación). El poeta apela al lenguaje transparente/material/tenso como la música, de actualizar (revelar) el fondo (voz desde el fondo). Cuerpo/escritura/deseo designando la ausencia -la no

significación- o actualizando la llamada, la primera nominación sobre el blanco.

En esta relación con la materia Valente va a manifestar sus proximidades estéticas con otros lenguajes no verbales, tales como el diálogo de Tàpies con la superficie, el de Chillida con el vacío, o el de la música con lo inefable. Y especialmente con la Mística y una tradición segunda (Hermeneutica, Cábala, Teosofía), ya que experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad, en el encuentro de la palabra inicial o *antepalabra* (pneuma/palabra semen) que no significa aún, porque no es de su naturaleza significar sino el manifestarse. Y ya que experiencia poética y mística se sustancian en la simple y abisal experiencia de la unidad, abolición de dualidades (cuerpo/espíritu; materia/palabra), acción unificante que corresponde a Eros. Mística/ Poesía/ Eros: experiencias de inmersión en la sola unidad.

La palabra se convierte en materia (palabra encarnada) en experiencia de la unificación (material memoria) donde se hunden los tiempos en retracción, en señal de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación, en simple posibilidad del canto *-cantabile-*. Para que el poema actualice en su propia estructura (o en su propia materialidad) la circularidad, las infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío (decir la nada, no es decir la nada), la espiral moviéndose hacia el centro y hacia dentro; para que el poema materialice en su propio desarrollo los dos predicados de la palabra poética ininteligibilidad (anterioridad/interioridad con respecto a la significación) e imposibilidad (en tanto que su única posibilidad se resuelve en la inminencia, en lo que preaparece), luego la palabra poética se aproxima más que nunca a «lo real» una vez que se ha convertido en pura expectativa del decir.

(C. Rodríguez)

El proceso del conocimiento poético queda descrito en la poesía de C.R. en términos de súbita revelación: La aventura de la mirada hacia la luz, se equipara a la poesía, como aventura hacia la palabra verdadera. El camino de ambos deseos requiere que tanto la mirada como la palabra se entrañen en la materia -siempre "situada" en la poesía de Claudio- "en la vida entera": aventura pues de la contemplación viva como acoso a la totalidad de la experiencia. De forma que la materia contemplada está continuamente transparentando/transfigurando al sujeto con dos claras consecuencias la sacralización (devolviéndole una imagen se sí mismo, donde ingresa la huella del cambio, la sensación de lo perdido, el mundo de la infancia frente a la orfandad presente sin caer nunca en la anécdota) y la moralización (devolviéndole las falsificaciones y enmascaramientos individuales y colectivos). Dicha capacidad de transfiguración de la materia (gracias a la claridad/poesía) actualiza en el plano de la escritura un artilugio expresivo: la alegoría, que permite no sólo la coexistencia de un sentido literal y otro trascendente, sino la coexistencia de una lectura literal y otra literaria donde el poema se contempla a sí mismo. Hemos de abordar nuevamente las relaciones entre mística y poesía en el caso C. Rodríguez: 1) imaginaria coincidente, 2) La iluminación como método de conocimiento (la luz percibida por los sentidos, que purifica el alma, que revela el misterio del mundo, y resplandece las verdades esenciales así como sus cáscaras, la luz como viva llama de amor, que propicia la entrega, el abandono, la epifanía), y fundamentalmente 3) el lenguaje alegórico de los místicos y su maleabilidad, sin que nuestro poeta problematice hasta los límites de Valente. C. Rodríguez seguirá apostando por el acercamiento -como meta imposible- entre las palabras y las cosas, pese al problema de lo inefable y la música callada, hemos de insistir en la fe de CR en el lenguaje poético: fe en inscribir las

semejanzas desde el extremo de las diferencias, fe en el valor de puente que se le adjudica a la palabra, para que el poema adopte una forma de búsqueda, canal, participación entre realidad deseo, mirada y transfiguración.

(J. Gil de Biedma)

Las Personas del verbo se configura como una especie de biografía imaginada del personaje Gil de Biedma alrededor de todas las etapas del hombre que es su autor, y en todas las personas del verbo con igual alcance al yo, es decir, al monólogo dramático, para establecer la ecuación entre emoción expresada y estímulo que la origina, para conjugar la relación (proyección/distancia) que el autor establece consigo mismo o con el personaje que sus propios poemas le describen. Personaje construido en base a una genuina tradición: la poesía de la experiencia (debemos entender que la poesía de la experiencia no tiene nada que ver con lo que el poema diga, sino con la forma de presentar el posible material factual del mismo, no es cuestión de que el material usado sea confesional o no, sino de la forma en que se usa, es decir, el modo de disponerlo, de hacerlo funcionar o provocar un efecto). El autoconocimiento que la poesía procura le lleva a asumir progresivamente su propio personaje como una réplica de sí mismo hasta el punto de la intrusión de su nombre («Contra JGdeB»), de la identificación con su propia persona, tras la que sólo quedará el suicidio de su propia invención («Después de la muerte de JGdeB») o la cancelación de toda memoria («De vita beata»). El poeta se retira, entiende la desposesión como un bien y el silencio como única salida, ya que la memoria va insitir en la vergonzante variación de lo perdido. Jaime Gil, no indagará ese "territorio" consciente de los límites de expresión y experiencia, porque la desposesión no es fruto de la imposibilidad del reconocimiento -como en el

caso de Valente- sino todo lo contrario: surge cuando su identidad inventada se ha convertido en la suya propia.

APENDICE:

PREHISTORIA, CANTABLES Y DIVERTIMENTOS
(Hacia unas poesías completas de Jaime Gil).

Presentamos en este apéndice una serie de poemas, traducciones, cantables no incluidos en la edición definitiva de Las personas del verbo (1982) por lo que suponen de ejercicios de estilo, pero significativos en relación a ella, por lo que revelan de su propia prehistoria, así como del taller de quien tanto ensayó en la tradición.

1.- Tenemos noticia a través de Alex Susana(1) del primer poema escrito por Jaime Gil de Biedma, muy influido por el Lorca de años veinte, y en la línea de experimentos formales con el 27, que caracterizará buena parte del total de su obra poética de los años 50: "Al principio los poemas son imaginarios; son, como decía Auden, una imitación de la poesía en general. Progresivamente, ser escritor consiste en un esfuerzo por ser contemporáneo de uno mismo" (2);

*En el chopo,
palomar de plata viva,
la luz encuentra su nido.*

*Cabalga la piedra el agua
en abrazo fugitivo.*

*Sábanas de boda pobre
aletean en el río.*

*El chopo,
péndulo estremecido
la luz tiritita de frío.
(abril, 1949). (3)*

2.- De los Versos a Carlos Barral (Orense, edición del autor, 1952), contamos con dos poemas, publicados recientemente por la Revista de Occidente en el epistolario de Jaime Gil a Barral entre los años 51 y 52 (colección que como se deduce de dicho epistolario contendría «Amistad a lo largo» como el embrión de «Las afueras»). Véase este

ejercicio de estilo en serventesios alejandrinos e
imagería modernista:

(Orense 15 de junio 1952).

*Carlos Barral, amigo, poeta y presidente
del Sínodo Boscán, saludo sean y abrazo
estas palabras mías donde quizá se siente
palpitar la nostalgia que puse en cada trazo.*

*Quiero negarme al curso verde y olvidadizo
del río y de la lluvia, interminable, fina;
quiero cerrar los ojos, por ver si me deslizo
hacia ese mar pausado que tu verso declina.*

*Calafell compartido por la mar, por el monte,
-guarda dormida el ánfora su incesante forma
allá donde no hay monstruos al fin del horizonte
levanta en la memoria su fábrica y su norma.*

*Allá donde la piedra sueña con ser atleta,
donde en mito y sistema se transfigura el cuento,
allá donde el azul inexpugnable aprieta
cóncavos cielos altos sobre ligero viento.*

*Una concha dorada canta en la mano diestra
al tiempo que el espíritu en estos versos fragua:
quisiera estar contigo sobre la playa nuestra
para esculpir sirenas y botarlas al agua.*

*Fuerte, gentil, henchida, la vela se despliega.
¿Haremos, pues, un voto a Delos, Palinuro?
¡Feliz Argos pequeño, navecilla ciega!
Corvos delfines sesgan en relámpago duro.*

*Noche del navegante: cánticos, la madera
que se agrupa mojada contra la piel oscura.
La sangre, codiciosa, batiendo se acelera
y surca largos brazos donde la sal fulgura.*

*Más ya todo se apaga... Sólo el presente asiste
aquí, junto a otras aguas, en el verde ribazo.
¡Adiós, cielos marinos! Ya la memoria es triste.
¡Adiós, Carlos, amigo! Sólo queda el abrazo.*

El segundo, ejercicio en Guillén, será la primera versión del soneto V de «El verano que vuelve» (~~Según sentencia del tiempo~~), reproducido más abajo. La diferencia entre uno y otro recaerá en la mayor violencia del orden sintáctico en la segunda versión:

«MEDITACIÓN DEL ESTÍO»

(Crense, 5 de julio, 1952)

Alta, tranquila noche. La sumisa
memoria por sus rondas torna en vano.
Pero el dolor se orea entre la brisa
y los muertos están casi a la mano.

Cruje la grava estéril. Una risa
súbitamente en el jardín cercano.
Asomado al balcón miro sin prisa
las terrazas desiertas del verano.

Yo dormiré mientras la fiel distancia
aprisiona la tierra en que naciera;
la tierra que otra vez ha de guardarme.

Y la noche, más larga que la infancia,
terminará también. Alguien espera
otra mañana para recordarme.(4)

3.- En 1953 Jaime Gil de Biedma publica un cuadernillo de once poema bajo el título de Según sentencia del tiempo (Barcelona, Publicaciones de la Revista Laye, nº 22, 1953), de estos once poemas cuatro pasaron a Compañeros de viaje -sección «Ayer»-: «Amistad a lo largo»(5), «Alguien que duerme», «Desencuentro» y «Las afueras», estos tres últimos serán los fragmentos II («¿Quién?»), IX («¿Fue posible que yo no te supiera?»), y XII («Casi me alegra») de «Las afueras» en la edición definitiva de Las personas del verbo (en la que incluirá de esta plquette «Sorprendiese en la luz el crecimiento») luego hay seis poemas desconocidos para cualquier otra edición de la poesía de Jaime Gil:

«COLEGIO MAYOR»

(reproducido en el capítulo 1, pág.)

«EL VERANO, QUE VUELVE»:

I

Era en Mayo, también, y mediodía.
La mañana iba larga sin presura.
El cielo -¡tan azul!- daba frescura
a la calle, con sombra todavía.

*¡Aquel entonces! Cuando yo volvía
-madrugador aún de mi aventura-,
y la vida cumplida, ya segura
entre torres al sol, se endurecía.*

*Aquel entonces... Sufriré la airada
pasión de mi vivir, mas permanezca
fidelísima siempre la memoria.*

*Y si un día levanto la mirada
que al decir "¡cielo azul!" se me aparezca
la ciudad y aquel tiempo de mi historia.*

II

*Cuerpos eternos, ciegos aprendices,
solares tristes de ciudad, barbecho
que solamente tú, de trecho en trecho,
surcas antes, Amor, que te deslices.*

*Pasaron, ahincando las cervices
tenaces, los amantes, sin provecho.
Un tiempo fué el dolor. ¡Cómo en el pecho
entristece no ver las cicatrices!*

*Hoy, sin llorar siquiera, contemplamos
los mortecinos campos del olvido,
y seguimos viviendo, confiamos.*

*El Tiempo tuerce su callada hebra;
mientras, allá en lo oscuro, sin tañido,
aquel color de juventud se quiebra.*

III

(Tras la persiana)

*Un instante crepitas, pones llamas
en la siesta apacible que pretendo,
y la quieta penumbra entretejiendo
un sumiso crepúsculo derramas.*

*Más allá, late el campo entre retamas:
el mediodía acecha, y esparciendo
la secreta fatiga en que me enciendo
hormigas mueve y ataraza ramas.*

*Siente crecer, dormidos como flores,
los deseos. A veces, tú, sonora,
azotas la penumbra con un blando*

*golpe de luz que extrañan mis ardores.
Tendido yo sin fuera, ¿por qué hora
a qué noche me voy encaminando?*

IV

*Hombre que soy: cuerpo agrupado, cierto,
jubiloso de amar; voz inaudita;
duro planeta que se precipita
hacia la muerte; corazón despierto.*

*También dolor. ¿Pues qué? No soy un muerto.
Yo quiero. Quiero aquello que palpita
y canta y cruje, la ansiedad, la cita
diaria, este destino siempre incierto.*

*No este terror de ser cuando se aleja
el mundo, este dolor de ser el mismo:
hombre inmóvil, ternura que no cesa.*

*Perdido, sin umbral, sin despedida.
Sin saber de montaña ni de abismo.
Siempre aguardando, siempre, hasta la Vida.*

V

*Alta, tranquila noche. Sueña en vano
la memoria sus rondas, y sumisa
la amargura se orea entre la brisa.
Nuestros muertos están casi a la mano.*

*Un crujido de grava en el cercano
jardín, súbitamente. Y una risa.
Asomado al balcón miro sin prisa
las terrazas desiertas del verano.*

*Yo dormiré. Mientras, la fiel distancia
aprisiona la tierra en que naciera,
la tierra que otra vez ha de guardarme.*

*Y la noche, más larga que la infancia,
terminará también. Alguien espera
otra mañana para recordarme. (6)*

Como ya vimos, tanto «Colegio mayor», como estos cinco sonetos nos acercan a la prehistoria de nuestro autor, primeros ejercicios formales, frutos del aprendizaje-iniciación en Guillén y Salinas. Poemas que prefiguraron el espacio de «Las afueras» (especialmente VII «Mirad la noche del adolescente», VIII «De pronto mediodía» y X «Nos reciben las calles conocidas») o los primeros dominios de Pandémica dibujados desde un esqueleto formal que no permite por ahora otro posible desarrollo: "Es bueno, cuando uno es joven, estar poseído por alguien: yo también lo estuve. Quien se

apoderó de mí fue Guillén" (7). Consideramos el capítulo V de «Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén («Los supuestos de estilo»)(8) como la poética de esta prehistoria, poética que nunca dejará de funcionar en Las personas del verbo pesea a que en los años 60 el poeta estuviera poseído y poseyera otras voces.

4.- En 1959 aparece en una edición de 550 ejemplares Compañeros de viaje (Barcelona, Joaquín Horta)(9), de esta edición desechará «A un maestro vivo» y «Desde lejos», en cualquier recolección posterior (es decir; Colección particular como las posteriores ediciones de Las personas del verbo):

«A UN MAESTRO VIVO»
(Don Antonio Machado)

*A tí, compañero y padre,
reconocida presencia.*

*Por lo que de tí aprendimos,
por lo que olvidado queda.*

*Por lo que, tras la palabra
breve, todavía enseñas.*

*Por tu tranquila alegría
y por tu digna entereza.*

*Por tí. Gracias. Porque en tí
conocimos nuestra fuerza.*

«DESDE LEJOS»
I, EN EL UMBRAL DE UN SUEÑO

*¡Pero caer noche adentro,
entre esta oscura maleza...!*

*Habitaciones hundidas
palpitan en sueños. Cuelgan
de ramas en ramas pálidas
o repugnantes guedejas*

*y oscilan al paso, ceden,
desmayan sobre la cabeza
dormida.*

*Bajo los párpados
tersos, la mirada presa*

se revuelve condenada
a permanecer abierta,
a mirar, a no dormir,
a estar siempre, siempre despierta.

Y la mirada se vuelve,
cae hacia dentro, penetra
memoria abajo doliendo,
hundiéndose entre malezas

que oscilan al paso, ceden...
Y de repente una vuelta seca
-los ojos del alma.
Y todo el alma contempla.

II, Y ERA EL DEMONIO DE MI SUEÑO EL ANGEL

¡Alúbrame, fuego último,
hermosura verdadera
en el recuerdo, principio
nuestro y fundación!
¡Oh tierra!

Solamente era un murmullo
y un temblor, algo que inquieta
igual que un claro en un bosque,
una profunda exigencia

de raíz, una palabra
que quisiera ser expresa
y duele..., pero ya subes
por el alma que recuerda

iluminándola, dándote
en esa luz tan serena,
tan hermosa y tan benigna
que hasta ilumina tu ausencia.

¡Qué bien por el firmamento!
¡Qué celestemente llena
toda la noche reluces
alumbrándonos la pena!

Remota, pacificada,
igual a la luna vuelas
con tu dominio de ruinas
mientras abajo golpean

sin sueño, furiosamente,
muerte, asolamiento, guerra,
civil injusticia, toda
la historia terrible, fresca

*todavía en la memoria
como una fiera que acecha.
¡Ay España tu hermosura
qué de llantos acarrea! (10)*

y III, LOS GALLOS DE LA AURORA

*Más allá de la memoria
queda aún plaza y presencia.*

*Quedan noches solitarias,
noches altas, primavera,
viento con rumor de monte,
soledades con estrellas*

*y un olor denso de pinos
(y los muertos y las piedras
que no quiero por recuerdo,
que me bastan por certeza).*

*Más allá quedas tú, toda
vivaz, habitada, prieta.
¡Cuántas distancias con nombres!
¡Qué de costumbres concretas!*

*Queda aún mucho cansancio,
mucha torre, mucha tierra,
y son duros igualmente
muros que a mí no me encierran.*

*Más allá quedan los días
y días, manos obreras,
pensamientos que interrogan,
acumulada paciencia*

*y lágrimas, lágrimas -lágrimas
de coraje, porque aún queda
fuerzas a tus hijos, verdor
en tus eras.*

Que Gil de Biedma participó en lo que hemos llamado «retórica social», queda nuevamente demostrado con estos romances recetarios y ejemplares para la antología de Castellet: del modelo existencial a la ascensión por la palabra llamando a la pronta aurora al pretendido ejercicio de sustitución Guillén por Machado: "De la sección tercera y final he suprimido un poema, *Desde lejos*, en el que deliberadamente conspiré para enmascarar la influencia de Jorge Guillén con imitaciones y collages de Antonio Machado.

Su deshonestidad hace ya muchos años que me causa rubor. He suprimido también *A un maestro vivo*, poemilla dedicatorio que le precedía y que, por sí solo, no se tiene" (11).

Podemos anotar igualmente numerosas modificaciones en la edición definitiva (1982) con respecto a esta primera - puntuación, orden sintáctico, cómputo silábico, selección léxica, exclamaciones e interrogaciones, variaciones en los márgenes y espacios interestróficos-. Correcciones que alcanzan un matiz especialmente significativo en «Las afueras», hasta el punto de adquirir un carácter de rehechos o revividos, téngase en cuenta que dicho poema se vino configurando desde los ejercicios de aprendizaje anteriores a ~~*Según sentencia del tiempo*~~ (12) y se comprenderá dicho carácter desde la voz configurada en ~~*Las personas del verbo*~~: "es lo que pasa siempre con los poemas de extrema juventud y de aprendizaje, que son unos poemas que has manipulado tanto, que has cambiado tanto a lo largo de los años, que realmente, si te preguntasen: oye, ¿y esto qué es?, dirías: pues no lo sé, porque he hecho tantas trampas, he cambiado tanto que, probablemente, si el lector saca algo en limpio, lo hará mucho mejor que yo" (13).

«LAS AFUERAS»

X

(1ª edición)

Nos acogen las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,

ruedan bajo los pies del que regresa,
preceden, acompañan nuestro paso.
Interrumpido entre la muchedumbre

de los que en cada instante se suceden
bajo la prematura opacidad
del cielo que converge hacia su término,

olvidadizos desfilamos, calle
de la llegada arriba. Cada cual
se asoma a sus cuarteles solitarios.

Estos fuimos nosotros. ¿Recordáis
la destreza del vuelo de las aves,
el júbilo, los juegos peligrosos

allá en el fondo del jardín, el grito
bajo el cielo más alto que el follaje
y la muerte atisbada que espejea?

¡Si por lo menos alguien recordara,
si alguien súbitamente acometido
recordara...!

la luz usada deja

polvo de mariposa entre los dedos
y un gran viento recorre la calzada:
he aquí nuestra ciudad: Hoy es invierno.

(Edición definitiva)

Nos reciben las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,
ruedan bajo los pies del que regresa,
preceden, acompañan nuestros pasos.
Interrumpiendo entre la muchedumbre
de los que a cada instante se suceden,
bajo la prematura opacidad
del cielo, que converge hacia su término,
cada uno se interna olvidadizo,
perdido en sus cuarteles solitarios
del invierno que viene. ¿Recordáis
la destreza del vuelo de las aves,
el júbilo y los juegos peligrosos,
la intensidad de cierto instante, quietos
bajo el cielo más alto que el follaje?
Si por lo menos alguien se acordase,
si alguien súbitamente acometido
se acordase... la luz usada deja
polvo de mariposa entre los dedos.

El afán de síntesis: supresión de partes neutras y de la
rígida división en tercetos -características extensibles a
la modificación del fragmento IV(14)-, correcciones y
supresiones encaminadas a suavizar la presencia de Guillén y
a vigorizar -en este caso- el efecto final: la intensidad
del recuerdo (matiz temporal perfectivo), mientras en la
primera edición permanece un presente abierto a la «ciudad»
(matiz temporal imperfectivo).

5.- En 1961 aparece en edición no venal, Cuatro poemas morales (Barcelona, Joaquín Horta). Estos cuatro poemas serán: «Barcelona ja no és bona...», «Apología y petición», «Noche triste de octubre» y «Un día de difuntos», que pasarán a formar parte de Moralidades.

6.- En 1965 publica En favor de Venus (Barcelona, Colección Colliure), selección de poemas amatorios, algunos ya incluidos en Compañeros de viaje, como «Idilio en el café», el resto pasará a Moralidades (excepto «Epístola francesa», que formará parte de la edición definitiva de Las personas del verbo) y a Poemas póstumos («Himno a la juventud»).

7.- Moralidades publicado en México a causa de la censura (Joaquín Mortiz, 1966) , que además de los nuevos poemas incluye los Cuatro poemas morales y algunos de los ya publicados en En favor de Venus. En 1985, aparece una segunda edición de este libro (Barcelona, Taifa) con dos nuevos poemas, no incluidos en Las personas del verbo (1982): «A un pintor de sociedad» y «Epílogo», pero ya publicados en la revista Fin de siglo (nº 5, septiembre 1983, pág.71) este último bajo el título de «A los poemas de Moralidades, en 1965, al regresar mutilados por la censura». El primero ensayará esa estética «camp» que caracterizará a algunas de sus últimos divertimentos, el segundo un irónico reclamo de descarga:

«A UN PINTOR DE SOCIEDAD»

*Quién no le quiere de amor
al pintor?*

*Pintor de quien no hay quien hable
que no le pinte adorable,
pintor el más deseable,
quién no le quiere de amor?*

*Pintor que gana la fama
en los lienzos de la cama
por sus estudios de dama,*

(1975): "Si rectifico ahora no es que haya cambiado de gusto: los poemas allí incluidos siguen siendo los que prefiero, sino que me he dado cuenta de que quizá sólo se trataba de eso: de una cuestión de gusto" (16). Esta antología facilitará no sólo una idea más global de su obra, sino un más fácil acceso a la misma, hasta ese momento dispersa en ediciones de escasa difusión.

10.- En 1975 reúne el casi total de su obra poética bajo el título de Las personas del verbo (Barcelona, Barral editores). Ocho composiciones nuevas son añadidas a Poemas póstumos: «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre», «Ha venido a esa hora», «Conversación», «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida», «A través del espejo» y «Ultimos meses».

11.- En 1982, nos encontramos con la 2ª y definitiva edición de Las personas del verbo (las posteriores de 1985 y 1988 son reimpressiones), añadiendo tres poemas nuevos: «T'introduire dans mon histoire», «Son pláticas de familia» y «De senectute», y otros de diversa procedencia: «Epístola francesa» (procedente de En favor de Venus y que por tanto incluye en la sección de Moralidades), «Epigrama votivo», «A Gabriel Ferrater», «Canción final» y «Canción de verbena. Por Jaume Sisa»

12.- Antes de entrar en estos cantables y divertimentos, anotemos el poema publicado en el número homenaje que en 1977 la revista Papeles de Son Armadans dedica a Blas de Otero. Obsérvese la antinomia inmediatez/reflexión, la composición de lugar, poesía del pensar como actividad práctica inmediata, las acotaciones y se comprenderá como Guillén difícilmente abandona a Gil de Biedma:

**«ESPAÑOLES EN PARÍS,
MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y TANTOS»**

A Blas de Otero

*Meta del apogeo de ser libres,
para nosotros, jóvenes metecos
-ciudadanos en cierne
de un ilustre país cruel y macilento-,
París no era su fiesta.*

*Era la historia universal de Europa
íntegra y resumida
en términos reales, con precisión simbólica. (17)*

13.-Los poemas incorporados en la edición definitiva de Las personas del verbo (1982), ya nos avisan de los últimos registros de la escritura poética de Jaime Gil: cantables y divertimentos, es decir, no abandonar los ejercicios de estilo mientras su poesía llega a un punto de no retorno.

13.1.-En 1972 publica en Camp de l'arpa «Balada de la bella y los soldados, según W.H. Auden», junto a «Ha venido a esa hora», ambos agrupados bajo el título de «Dos letras para cantar»(18). Interesantes muestras de estilo donde ensaya su fijación por el registro rítmico de la balada inglesa, a la vez que entran en coherencia con su propia poética: "la mejor poesía/ es el Verbo hecho tango" (vid.: «n el nombre de hoy», «Canción de aniversario», «Elegía y recuerdo...», «Albada», «Happy Ending», «La novela de un joven pobre», etc., cuyas demarcaciones de ritmo y tono les acercan a la estructura oral de la canción). Quizá la exclusión del primer título en Las personas del verbo se deba a la presencia de otra traducción libre de Auden «At last secret is out»(19).

**«BALADA DE LA BELLA Y LOS SOLDADOS,
SEGÚN W.H. AUDEN»**

*¿Qué es ese redoble que oírlo estremece
abajo en el valle sonando?
Son sólo soldados, mi vida,
soldados marchando.*

*¿Qué son los destellos que veo moverse
allá en la distancia brillantes?
Son sólo reflejos, mi vida,
del sol en los máusers.*

*¿A dónde van hoy con tanto armamento?
¿Qué viene a hacer esta tarde?
Harán ejercicios, mi vida,
o acaso un alarde.*

*¿No ves que han salido de pronto al camino?
¿No ves que se acercan al pueblo?
Un cambio en la orden, mi vida.
¿Por qué tienes miedo?*

*¿No ves si se paran en donde el alcalde?
¿No ves enfrenar los caballos?
Delante pasaron, mi vida,
y no han hecho alto.*

*¿No ves si se paran en casa del cura?
¿No ves si han parado en la plaza?
La plaza pasaron, mi vida,
y siguen en marcha.*

*¿No buscan a Luis el que vive tan cerca?
¿No buscan a Luis el herrero?
Su casa pasaron, mi vida,
a paso ligero.*

*¿Adónde te escapabas? ¿Es éste el cariffo
que tú me jurabas sincero?
Te juro quererte, mi vida.
Mas no queda tiempo.*

*Ya salta el cerrojo, ya cede la puerta,
no suenan ya golpes de máuser.
Sus botas de clavos resuenan
y sus ojos arden.*

Estas "Dos letras para cantar" fueron cedidas por Jaime Gil a Luis Eduardo Aute con ligeras variantes en la que acabmos de transcribir(20), más «T'introduire dans mon histoire» (con el título de «La vida a veces») y «A una dama muy joven, separada», con las siguientes variaciones léxicas con respecto a Las personas del verbo, en favor de la regularidad métrica del octosílabo:

*En un año que has estado
casada, pechos hermosos,*

*más que amargas encontraste
las mieles del matrimonio.*

*Y sucedió una mañana
que la libre libertad
te tentó y tú la elegiste,
lo mismo que un colegial.*

*Hoy vestida de corsario,
Isabel, niña Isabel,
con seis amantes por banda
en los bares se te ve,*

*sobre un taburete erguida,
deslumbrante, despeinada
por un viento sólo tuyo
que arremolina la farra.*

*¿De quién al fin de una noche,
no te habrás enamorado
por quererte enamorar?
Y todos me lo han contado.*

*¿No has aprendido, inocente,
que entre terceras personas
tus sentimientos más tiernos
son historias maliciosas?*

*Y que la sinceridad
con que tú te has entregado,
ellos jamás la agradecen,
niña Isabel. Ten cuidado.*

*Porque estamos en España.
Porque son uno y lo mismo
los nemos de tus amantes,
el bestia de tu marido. (21)*

13.2.- La traducción muy por libre de los cantables de Jaume Sisa, de los que el propio Jaime Gil comenta: "cuando hice la versión al castellano de *Nit de Sant-Joan*, que era un trabajo exclusivamente funcional con unas ciertas dificultades técnicas, sobre todo la primera edición, muy larga y escrita en pentasílabos catalanes, cuyo equivalente al castellano serían hexasílabos, y que tenía un porcentaje muy alto de terminaciones en agudo, me di cuenta entonces hasta qué punto yo había aprendido a escribir versos en poemas de Jorge Guillén, porque lo que me salió fue

guilleniano(...) Yo aprendí en él mucho o casi todo lo que sé de composición poética" (22):

*«LA NOCHE DE SAN JUAN»
(J. Sisa. - J. L. Bozzo)*

*La noche de San Juan
es noche de fiesta
y de resplandor,
verano a la puerta.
Un duende jovial
le sirve de guía.
Junio ya se va.
Y Mayo se olvida.
Si hoy viene el amor,
no lo olvidaría.*

*El fuego al arder
la noche hace día.
Si hoy viene el amor,
aún más brillaría.
Tu noche, San Juan,
cordial noche amiga,
es puerta y portal
del año que gira
para irse cerrando.
Bebamos champán!
que la noche es corta
y pronto se va.
Bebamos champán!*

*Ya las hogueras bailan en el aire,
fulgor de llamas, crepitar de fuego.
Vivir es una dulce algarabía
y al fondo están los astros y está el cielo.
Mientras la noche gira, bailo y giro yo
y giran los planetas, bailan con el sol.*

*Tu noche, San Juan,
es noche de fiesta
y de resplandor,
verano a la puerta.
Un duende jovial
le sirve de guía.
¿Cuál duende será?
¿Y a qué nos convida?
El fuego al arder
se muere de risa.*

*Truhán burlador,
señor de la vida,
cada año en San Juan
viene de visita.*

-Aduermo al bebé
que sueña y sonrío
y al dueño del bar
haré que te fie,
revuelve al revés
los sueños etéreos.
-Provoco adulterios
recuerdos, venganzas,
suspiros y chanzas,
enseño encanterios.
Y a las jovencitas
invita a soñar
con flores y citas.

Si miráis las llamas
le veréis brincar
duende de la noche,
noche de San Juan.

Si quiere hace el mal
lo mismo que el bien,
igual es donjuán
que pasa de infiel.
No es ángel ni hombre,
niño ni mujer,
pero, en esta noche,
actor puede ser.
Anciano infantil,
gentil, inmoral,
astuto ¿y qué más?
-soy inmortal-.

Si miráis las llamas...

«RECUERDOS DEL GRAN JORDIET»

(J. Sisa)

Yo soy el gran Jordiet,
el creador de fantasías y escenarios de color.
Venid y os brindaré
las más sensuales melodías de nostalgias y de
placer.
No, nada es igual
bajo el embrujo de la luz del cabaret.
La magia de la vida es más intensa
y el mundo es un imperio en donde reina
el gran Jordiet.

Vuestros deseos transformaré
-los sueños de la noche también-
en maravilla y fascinación.
Nadie está triste donde estoy yo
-nadie está triste, oh, no!-
Bulla el champán y la diversión.

-la diversión, oh, sí!-,
El Gran Jordiet lo ordena así.
Boys, madames y girls,
el mundo entero es un harén
y hay que vivirlo a flor de piel.
China me aplaudió.
Del Paralelo hasta Nueva York
he desarrollado savoir faire.
No, no ocultaré
las locas noches que he vivido, es esplendor.
Quimeras y dolores
nunca vuelvan.
Los triunfos y el placer no más recuerda
el gran Jordiet. (23)

14.- Finalmente abormados una serie de poemas publicados en 1983 en la revista de Jerez de la Frontera, Fin de siglo bajo el título de «Divertimentos antiguos» y «Viejos divertimentos». En los dos primeros - imitaciones literarias en Berceo (versión romance) y Juan de la Cruz (recuérdese «Epigrama votivo»)- cae Gil de Biedma en lo que podríamos llamar estética *camp*: "en jerga homosexual inglesa, *camp* significaba y significa exactamente lo mismo que *pluma* en la jerga española. Fue Susan Sontag la que, a partir de un pasaje de un libro -creo que Prater Violet- de Christopher Isherwood, ensanchó el sentido homosexual del término, para referirlo a un cierto modo de elaboración artística y a un cierto modo de apreciación estética(...) *Camp* es el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra(...) como meras categorías de orden formal, como género literario, como cláusulas de estilo en las que el autor sólo participa irónicamente, haciéndole al lector un guiño de sobreentendido. Si el guiño no lo capta, si no entra en la complicidad del juego, si se toma en serio eso que se suele llamar «el fondo», no entenderá ni disfrutará nada" (24). Así se podrá hacer una lectura *camp* de cantables como «Recuerdos del gran Jordiet»

«DIVERTIMENTOS ANTIGUOS»

DE COMO EL GLORIOSO SAN JOSÉ GANIMEDES

APARECIOSE EN CARNE INMORTAL A UN RELIGIOSO,
SU DEVOTO, Y DEL MUCHO CONTENTO QUE ESTE
VARÓN HUBO DE HABER CON TAL VISITA.

En Begona, ese lugar
noble de España, vivía
retraído y penitente
un varón de nombradía
en los claustros y en el mundo,
Fray Casto, que le decían
del Niño, en sus verdes años
flor de toda bizarría,
y que marchitas las galas
de sus amables primicias,
desengañado de amores,
de amigos y poesía,
desterrose de la Corte
y profesó carmelita,
en santo temor de Dios
a expiar culpas antiguas.
Siete veces por semana
como pan que es de ceniza
y otras tantas cada noche
muy duro se disciplina.
Con un rebenque que trae
a mano siempre, castiga
velidades de la carne
pecadora todavía
rebelde, que le atormenta
con pulsaciones continuas.
Una firme devoción
este novicio tenía
a San José Ganimedes,
el santo garzón de Ida,
y en su mayor desamparo
a ella siempre recurría.
"Glorioso San Ganimedes",
entre lágrimas decía,
"advierde cuán crudamente
me combate la lascivia,
que ni duermo por la noche
ni sosiego por el día
y no hay hora en que no tema
de alguna visión maligna.
Concédeme, niño bueno,
pues con fe te lo pedía,
para alivio de mi mal
alguna tuya reliquia,
sea plumón de tus alas
o de tus dedos sortija
o collares de tu cuello
o pelo de tu barbilla.
Algo que a la parte aplique
por mirar si me apacigua

este prurito incesante
que ardoroso me atosiga,
infeliz cuerpo cuitado,
por abajo y por arriba.
Reparar que el tiempo corre
de cantar Primera Misa;
no quieras tú que yo cante
llorando a lágrima viva".

Otra noche que de hinojos
en su celda se dolía,
de punta de amor herido
en sus entrañas más íntimas,
compadeciose de oírle
San Ganimedes. Y aprisa,
de un solo golpe de vuelo,
manifiéstase a su vista.
¡Cielo santo, con cuál voz
cantaré con mi baja lira
tanta agolpada belleza
como allí se hizo vecina!.

Qué decir de aquellos labios,
dulce fiebre escarlatina?
Qué de los ojos, recámaras
en que el amor se amartilla?
Dorado el pecho prorrumpo
en vellos de purpurina
y unas alas decadentes
de apenas pluma, finísimas,
velan al par que revelan
las espaldas. Y declinan
en dos cachas maliciosas
cual grosezuelas sonrisas,
que parece que le hacen
cien guiños al que las mira.
Mucha más guerra prometen
-fuertes son y relucían-
sus muslos, torres ebúrneas,
que las falanges escitas;
entre ellos, surtidor
disparado que se empina
sobre un nubarrón rojizo
de globos y de vedijas,
la verga se ostenta, insigne
vara mayor de justicia.

Como el santo es petimetre
las greñas calza, benditas,
de un tricornio consagrado
entre festejos de cintas.
Así el cielo le obedece,
alférez de sus milicias.

Tanta excelente hermosura
confunde el alma y la vista
de Fray Casto, que de hinojos
postrado apenas si mira
por temor al pensamiento.
Más habló con voz benigna
San Ganimedes y dijo:
"Tu plegaria ha sido oída.
Levántate pues, Fray Casto,
y ten fe. Que no se diga
de los niños como yo
que a sus devotos olvidan.
Levántate, te lo ordeno,
y hacia ese catre encamina
tus pasos, que luego en él,
si no la santa reliquia
que osado fuiste en pedir,
te daré la paz que ansías.
La imposición de mis manos
en tus partes sensitivas
verás que tu ardor aplaca
durante dos o tres días".

Fray Casto, así que le oyó,
ya en el catre se tendía,
y allí paz y después gloria
hubo. Que el Niño lo diga. (25)

SIGUESE LA HISTORIA DE LA VIDA DE ESTE RELI-
GIOSO, DONDE NOS CUENTA COMO LA PROVIDENCIA
DIVINA FUE SERVIDA DE TURBAR LOS OJOS DE UN
SAYON, PARA QUE EL ALMA PADECIESE FUERZA Y A
MAYOR GLORIA DIESE TESTIMONIO.

En una noche oscura,
con ansia, y en ardores inflamada,
en busca de aventura
salí, toda alocada,
dejando atrás mi celda sosegada.

Segura, e insegura,
y en mis hábitos pardos amparada,
¡oh azarosa ventura!,
salía yo encelada
y de varios amigos rodeada.

En la noche, dichosa
ya a pie por el trottoir de la Gran Vía,
no miraban más cosa
que la figura mía
cuando nos saltó la Policía.

¡Oh Guardia que arrestaste!

¡Guardia el menos sutil de la Brigada!
¡Guardia que equivocaste
amado con amada
en pardas estameñas drapeada!

A la inferior guarida
por mal de nuestra culpa edificada,
allí fui conducida,
presa y amenazada,
para ser hábilmente interrogada.

La faz del Comisario,
cuando yo a sus preguntas atendía,
con gesto insolidario
hacia mí se volvía
y todos mis sentidos suspendía.

Calmeme y explíqueme,
Al fin se hizo la luz en su cabeza.
Me dio excusas. Marcheme,
dejando de una pieza
a todo el Cuartelillo de Hortaleza (26).

«VIEJOS DIVERTIMENTOS»

«JOVEN CHARNEGO MÍTICO
(A J. Marsé, en recuerdo de Manolo Reyes)

Camisa rosa. Tejanos.
Actitud provocadora.
Y una sonrisa, que es
demasiado encantadora.
Murciano.

Olor a gato montés.

«JUAN GENET, POETA»

"Alfred de Musset... , une âme de garçon coiffeur
mais qui avait une boîte à musique au coeur"

Un autre garçon coiffeur,
mais sa boîte à musique
est ailleurs. (27).

NOTAS

(1) Vid. Alex SUSANA, «Inter pócula», cit., pág.164.

(2) Ibidem.

(3) Poema igualmente publicado en Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, pág.37.

(4) Revista de Occidente, núms. 110-111, julio-agosto 1990, págs.199-200 y 206-211.

(5) La 1ª edición de este poema (Según sentencia del tiempo) presenta con respecto a la edición definitiva las siguientes variantes:

1ª estrofa: *Mirad: la vida ¡qué costumbre hermosa!
Somos nosotros, los amigos, juntos.
Mirad: somos nosotros.*

Entre la 3ª y 4ª estrofa intercala el siguiente ecfonema:
¡Palabras!

Gracias a nuestro peso se alzan ellas.

Se eliminan pues, rasgos típicamente guillenianos, tales como el uso muy frecuente de exclamaciones y las sumarias acotaciones de los comienzos.

(6) «Según sentencia del tiempo», Barcelona, Laye, nº 22, 1953, págs. 55-7.

(7) «Inter pócula», cit., pág.164.

(8) En El pie de la letra, cit., págs. 144-168.

(9) Vid. el testimonio de Jesús Aguirre sobre el primer intento de publicación en la colección «Cantalapiedra», a través de la intersección de V.Aleixandre («La destrucción de J.Gil de Biedma», EL país, 13/1/1990, pág.30.

(10) Poema incluido en José Luis CANO, El tema de España en la poesía española contemporánea (1964), 2ª ed., Madrid, Taurus, 1979, pág.190.

(11) «Notas», en Las personas del verbo, pág. 177.

(12) Vid. noticia en carta a Carlos Barral con fecha de 5/IV/1952 (Revista de Occidente, nº cit., pág. 194)

(13) Carme RIERA y Miguel MUNARRIZ, «Escribir fue un engaño» (entrevista), cit., pág. 2.

(14) Cfr. esta primera versión con la definitiva:

*Recordaréis. Los años aurorales
tranquilos como el tiempo, pura infancia
sin dolor o palabra que acompaña.*

*La noche aún materna protegía.
Veníamos del sueño. Y un calor,
un sabor como a noche originaria*

*se demoraba sobre nuestros labios
humedeciendo, suavizando el día.
Vagamente asistíamos al mundo.*

*Pero algo, a veces, nos solicitaba:
el cuerpo y el regreso del verano,
el nombre acaso con que nos decían.*

*La tarde misma demasiado vasta,
la majestad del monte que a lo lejos...
Quedábamos callados un instante.*

*Otra mañana -¿recordáis?- quisimos
asomarnos al pozo peligroso
allá en el fondo del jardín (no sé*

*quién retiró las tablas). Destellaba
el agua fija, igual que una mirada.
En ella escrita vimos nuestra imagen.*

*Un súbito silencio descendió
sobre el mundo, alejándolo: los bosques
huyeron... y supimos nuestro nombre.*

(15) F. CAMPBELL, Infame turba, cit., pág. 244.

(16) «Notas», Las personas del verbo, cit., pág. 178.

(17) Papeles de San Armadans, núms. CCIV-CCV, mayo-junio 1977, pág. 200.

(18) Camp de l'arpa, nº 1, mayo 1972, pág.5.

(19) Vid. las traducciones de Jaime Gil de W.H. Auden («Musée des beaux arts»), L. Macneice («Snow Provence», «Prayer before Birth») y S. Spender («I think continually» y «To a Spanish poet») en Dámaso Alonso, Antología de poetas ingleses modernos, Madrid, Gredos, 1963.

(20) «BALADA DE BELLA Y LOS SOLDADOS»
Qué es ese rumor que oírlo estremece,
abajo en el valle, sonando?
-Son sólo soldados, mi vida.
Soldados marchando.

Qué son los destellos que veo encenderse,
allá en la distancia brillantes, brillantes?
-Son sólo reflejos, mi vida,
del sol en los máusers.

Adónde van hoy con tanto armamento?
Qué vienen a hacer esta tarde, esta tarde?
-Harán maniobras, mi vida,
o acaso un alarde.

No ves que han salido de pronto al camino?
No ves que han entrado en el pueblo, en el pueblo?
-Un cambio de orden, mi vida.
Por qué tienes miedo?

No ves si se paran en casa del cura?
No paran en casa del párroco, el párroco?
-Pasaron su casa, mi vida,
y no hicieron alto.

No ves si se paran en casa del médico?
No ves si han parado en la plaza, en la plaza?
-Pasaron la plaza, mi vida,
y siguen en marcha.

No buscan a Luis en la casa de al lado?
No buscan a Luis el herrero, el herrero?
-Su casa pasaron, mi vida,
a paso ligero.

(21) Cedido por Luis Eduardo Aute.

(22) Adolfo GARCÍA ORTEGA, «La perfección y el gozo» (entrevista), El país/libros, año VIII, nº 351, 10/7/1986, pág.1.

(23) Además de los citados. vid.: «Historia de un Bombero», «Xava Macari», «La coca de San Juan», «Los marcianitos», «Te esperaré el domingo», «La señorita primavera y don verano», «Lo que el fuego nos dijo» (Jaune SISA, La noche de San Juan, 1981).

(24) «Una conversación con Jame Gil de Biedma», en El homosexual ante la sociedad enferma, cit., págs. 196-7.

(25) Fin de siglo, nº 4, marzo-abril 1983, págs. 2 y 3.

(26) Ibidem pág. 4.

(27) Fin de siglo, nº 5, septiembre 1983, pág. 71 (incluye «A un pintor de sociedad» y «A los poemas de Moralidades, en 1965, al regresar mutilados por la censura»).

BIBLIOGRAFIA

Nota introductoria:

Hemos dividido el repertorio bibliográfico en cinco secciones:

Bajo el rótulo de «FUENTES PRIMARIAS» hemos seleccionados en primer lugar artículos (principalmente de las revistas ~~Acanto cultural~~, ~~Cuadernos de Agora~~, ~~Cuadernos Hispanoamericanos~~, ~~España~~, ~~Indice de Artes y Letras~~, ~~Insula~~, ~~Laya~~, ~~Papeles de San Armadans~~, ~~Poesía española~~), y libros publicados entre 1946-65, o material protagonista en el desarrollo y configuración del marbete generación del 50, así como en los correspondientes debates estéticos. En la segunda sub-sección incluimos publicaciones posteriores a dicha fecha que siguen teniendo como denominador común el ser material propiciado por los propios protagonistas (normalmente memorístico), con ello nuestra bibliografía por encima del simple orden alfabético, queda en cierto modo ordenada cronológicamente, favoreciendo por tanto la pertinente contextualización. Mientras que en la tercera nos paramos en antologías básicas en la génesis, y canonización de la llamada generación del medio siglo.

En el segundo apartado bajo el rótulo de «BIBLIOGRAFÍA GENERAL» incluimos: 2.1. Estudios de crítica literaria que abordan directamente el periodo estudiado o inciden en él. 2.2. Antologías generales de la poesía española de posguerra. 2.3. Aquellos estudios de teoría literaria consultados que nos han podido ayudar en el desarrollo terminológico y conceptual de todo nuestro trabajo. Finalmente (2.4) apuntamos a obras que complementan desde el flanco de la historia social, cultural u artística el periodo estudiado.

Las secciones tercera, cuarta y quinta abordan la bibliografía de y sobre cada uno de los poetas estudiados.

Indice bibliográfico:

1. <u>FUENTES PRIMARIAS:</u>	págs.
1.1. Publicaciones consultadas entre 1946-1965.....	308
1.2. Otras publicaciones consultadas posteriores a 1965....	330
1.3 <u>Antologías entre 1952 (<i>Antología consultada</i>) y 1978</u>	
<u>(<i>El grupo poético de los años 50</i>)</u>	334
2. <u>BIBLIOGRAFÍA GENERAL:</u>	
2.1. Obras consultadas sobre poesía española de posguerra..	337
2.2. Antologías no incluidas en el apartado 1.2.....	353
2.3. Obras consultadas sobre teoría y crítica literaria en general.....	356
2.4. Obras consultadas sobre Hª social, cultural y producción artística del periodo estudiado.....	361
3. <u>BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE JOSÉ ANGEL VALENTE</u>	
3.1. Bibliografía de J.A. Valente	
3.1.1. Poesía (primeras ediciones).....	365
3.1.2. Poesía (otras ediciones).....	366
3.1.3. Obra crítica.....	367
3.1.4. Artículos sueltos no incluidos en 3.1.2.....	367
3.2. Bibliografía sobre J.A. Valente.....	369
3.3. Entrevistas.....	378
4. <u>BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE CLAUDIO RODRÍGUEZ</u>	
4.1. Bibliografía de C. Rodríguez	
4.1.1. Poesía (primeras ediciones).....	379
4.1.2. Poesía (otras ediciones).....	379
4.1.3. Obra crítica.....	380
4.2. Bibliografía sobre C. Rodríguez.....	381
4.3. Entrevistas.....	387

5. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA

5.1. Bibliografía de J. Gil de Biedma	
5.1.1. Poesía (primeras ediciones).....	388
5.1.2. Poesía (otras ediciones).....	388
5.1.3. Prosa.....	389
5.1.4. Obra crítica.....	389
5.1.5. Artículos sueltos no incluidos en 5.1.4.....	389
5.2. Bibliografía sobre J. Gil de Biedma.....	390
5.3. Entrevistas.....	398

1. FUENTES PRIMARIAS:

1.1. PUBLICACIONES CONSULTADAS ENTRE 1949-65:

ACENTO CULTURAL, (Homenaje a Antonio Machado) nº 5, marzo 1959.

ALCANTARA, M., «Notas para un estudio de la poesía social contemporánea», Bolívar, núm. 36, 1955, págs. 37-54.

ALEIXANDRE, Vicente, «Poesía: comunicación», España, nº 48, 1950, págs. 1017-18.

_____, «Poesía, Moral, Público», Insula, nº 59, 13 noviembre 1950, págs. 1 y 2.

_____, «Cien volúmenes de Poesía», Insula, nº 97, 15 enero 1954, págs. 1 y 2.

_____, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», Madrid, Instituto de España, 1955. (incluido en Obras completas, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1978, vol. II, págs. 492-514).

ALONSO, Amado, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1955.

ALONSO, Dámaso, Poesía española. Ensayo de Métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950.

_____, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952.

ARANGUREN, José Luis, «Nuestro tiempo y la poesía», Insula, nº 54, junio 1950, págs. 1 y 3.

- , «Teoría del lenguaje, estilística y ciencia de la literatura», Insula, nº 67, julio 1951, págs. 1 y 6.
- AZCOAGA, Enrique, «Los problemas del escritor», España, nº 42, 1949, págs. 886-88.
- , «Antonio Machado, poeta de la dignidad», Acento cultural, nº 5, marzo 1959, págs. 9-13.
- BADOSA, Enrique, «La conciencia de la muerte en la poesía de Miguel Hernández», Laye, marzo-abril 1952, nº 18, págs. 7-12 (incluido en Laureano Bonet ed., La Revista "Laye". Estudio y Antología, Barcelona, Ediciones Península, 1988, págs.137-145.)
- , «Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento)», Papeles de San Armadans, nº 28, julio 1958, págs. 32-46; nº 29, agosto 1958, págs.135-159.
- BARRAL, Carlos, «Poesía no es comunicación», Laye, nº 23, abril-junio 1953, págs. 23-26 (incluido en Laureano Bonet ed., La Revista "Laye". Estudio y Antología, op. cit., págs.147-152.
- , «Un aspecto de los "Sonetos a Orfeo"», Insula, núms. 100-101, 30 abril 1954, pág.14.
- , «Memoria de un poema», Papeles de San Armadans, XI, núms. XXXII-XXXIII, 1958, págs.394-400.
- , «Apostillas a Compañeros de viaje, de J. Gil de Biedma», Papeles de San Armadans, XX, nº 58, 1961, págs.73-82.

BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, 1ª ed., Madrid, Gredos, 1952 (ed. definitiva, Madrid, Gredos, 1985).

-----, «Nuevo concepto de estilística», Índice de Artes y Letras, núms. 88-89, abril-mayo, 1956, pág.9.

-----, «La poesía como género literario», Papeles de San Armadans, vol.II, nº 4, julio 1956, págs. 32-7.

-----, «Carta abierta a J. M^a. Castellet», Insula, núm.170, enero 1961, pág.15.

-----, «C. Bousoño nos habla de poesía» (entrevista), Insula, nº 172, marzo 1961, pág.5.

-----, «La poesía de J.A.Valente y el nuevo concepto de originalidad», Insula, nº 171, mayo 1961, págs. 1 y 14.

-----, «En torno a una ley de la poesía: la ley de asentimiento», Insula, nº 182, enero 1962, págs. 1 y 10

-----, «Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía», Papeles de San Armadans, nº 73, 1962, págs.10-47.

-----, «Materia como Historia (El nuevo Aleixandre)», Insula, nº 194, enero 1963, págs. 1, 12 y 13.

-----, «Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea», Papeles de San Armadans, nº 101, agosto 1964, págs. 121-184.

BRINES, Francisco, «Ante unas poetas completas», La caña gris, núms. 6-8, otoño 1962, págs. 117-153.

CABALLERO BONALD, José Manuel, «Comentarios en torno al realismo en la nueva poesía española», Revista de la Universidad de los Andes, vol. III, núms. 11-12, 1960, págs. 37-44.

-----, «Gabriel Celaya, Poesía 1934-1961», Insula, nº 190, septiembre 1962, pág. 5.

-----, «Grado elemental de Angel González», Insula, nº 195, febrero 1963, pág. 4.

-----, «María Beneyto: Vida anterior. Manuel Padorno: A la sombra del mar», Insula, nº 205, diciembre 1963, pág. 7.

CANO, José Luis, «Teoría de la expresión poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)», Insula, nº 79, 15 julio 1952, págs. 6-7.

-----, «El Ier Congreso de Poesía», Insula, nº 79, 15 julio 1952, pág. 8.

-----, «Una Antología Consultada», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 38, febrero de 1953, págs. 245-7.

-----, «Las conversaciones poéticas de Formentor», Insula, nº 151, julio de 1959, pág. 10.

-----, «La poesía de J. A. Valente», Insula, nº 163, junio 1960, págs. 8 y 9.

-----, Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero. Madrid, Guadarrama, 1960.

CANO BALLESTA, Juan, «Década de conquistas para las letras españolas: Poesía y Novela (1953-1963)», Insula, nº 210, mayo 1964, pág.6.

CANA GRIS. LA. (Homenaje a Luis Cernuda), núms. 6-8, otoño 1962.

CASANOVAS PUIG, Josep, «La generación de músicos del 50», Alcalá, nº 20, 10 noviembre 1952, s.p.

CASTELLET, J. Ma, «Notas sobre la situación actual del escritor en España», Laye, nº 20, agosto-octubre 1952, págs.10-17.

_____, «Notas sobre la situación actual del escritor catalán», Insula, nº 95, 15 noviembre 1953, pág.10.

_____, «El tiempo del lector», Laye, nº 23, abril-junio 1953, págs.39-45.

_____, Notas sobre la lit española contemporánea Barcelona, Laye, 1955.

_____, La hora del lector, Barcelona, Seix-Barral, 1957.

_____, «El primer coloquio internacional sobre novela», Insula, núms. 152-153, julio-agosto 1959, págs. 19 y 32.

_____, Spagna, poesia oggi, Milano, Feltrinelli, 1962.

_____, Poesía, realisme, historia, Barcelona, Ediciones 62, 1965.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Función del intelectual en nuestro tiempo», Insula, núms. 200-201, julio-agosto, 1963, págs. 13 y 27.

CASTILLO, Guido, «El almanaque del Sr. Castellet», Índice de Artes y Letras, nº 166, octubre 1962.

CELAYA, Gabriel, «El escritor y sus medios», Insula, nº 137, 15 abril 1958, págs. 1 y 9.

_____, «Notas para una "cantata en Aleixandre"», Papeles de San Armadans, núms. XXXII-XXXIII, 1958, págs. 375-385.

_____, «Doce años después», Acento cultural, nº 3, enero 1959, págs. 17-20.

_____, «La poesía ese amor difícil», Cuadernos de Agora, núms. 37-39, nov.-dic. 1959, págs. 14-19.

_____, «Tirios y troyanos. Sobre poesía y política», Insula, nº 184, marzo 1962, pág. 7.

_____, Exploración de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, 1964.

CONTE, Rafael, «Una literatura en la encrucijada entre el arte y la esperanza», Acento cultural, núms. 9-10, julio-octubre 1960, págs. 12-19.

CORRALES EGEA, José, «Entrando en liza. Cinco apostillas a una réplica», Insula, núms. 152-3, julio-agosto 1959, págs. 26-27

_____, «¿Crisis de la nueva literatura?. Reflexiones sobre una apuesta», Insula, 223, junio 1965,

pág.3.

COSTAFREDA, Alfonso, «Blas de Otero: Redoble de conciencia», Laya, nº 17, enero-febrero 1952, págs. 66-67 (incluido en Laureano Bonet, La Revista "Laya", op. cit., págs.177-78).

_____, «La poesía de J.A.Valente», Insula, nº 112, 15 abril 1955, pág. 4.

CRÉMER, Victoriano, «Poetas en crisis», España, nº 46, 1950, pág.969.

_____, «Un cuestionario sobre poesía social y de la otra», Poesía Española, nº 11, noviembre 1952, págs.1-5.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, (Homenaje a Antonio Machado) núms, 11-12, sep.-dic. 1949.

DELGADO, F. «La poesía social española», Humanidades, nº 40, México, 1965, págs.77-93.

DIEGO, Gerardo, «Poesía social», ABC, 13/7/1962.

DOMENECH, Ricardo, «Una generación en marcha», Insula, nº 162, mayo 1960, pág.11; nº 163, junio 1960, pág.5.

_____, «Dos décadas de poesía española», Insula, nº. 166, septiembre 1960, pág.4; y nº 167, octubre 1960, pág.5.

_____, «La literatura popular», Insula, nº 166, septiembre 1960, pág.4; y nº 168, noviembre 1960, pág.6.

_____, «Sublevación inmóvil de Antonio

Gamoneda», Insula, nº 173, abril 1961, pág. 4.

-----, «Cuatro preguntas a G. Celaya», Insula, nº 199, junio 1963, pág. 4.

DUQUE, Aquilino, «Poesía social», Poesía Española, nº 72, julio 1958, págs. 15-24.

-----, «Realismo de ciudad y realismo de campo», Insula, nº 175, junio 1961, pág. 7.

-----, «Poesía religiosa, poesía social», Insula, núms. 200-201, julio-agosto 1963, págs. 6 y 14.

FERNANDEZ SANTOS, Francisco, «Literatura y compromiso», Índice de Artes y Letras, nº 104, agosto 1957, págs. 3-4.

FERRATÉ, Gabriel, «Sobre la posibilidad de una crítica de arte», Laye, nº 23, abril-junio 1953, págs. 27-37 (incluido en Laureano Bonet ed., La Revista "Laye". Estudio y Antología, op. cit., págs. 215-229).

-----, «Pintura y sociedad», American club (Boletín del Instituto de estudios Norteamericanos de Barcelona), nº 1, enero-febrero 1958, págs. 24-28 (incluido en Laureano Bonet, Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil, Barcelona, Publicación i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, págs. 125-133).

FERRATE(R), Juan, «Carlos Bousoño: La poesía de Vicente Aleixandre», Laye, nº 12, marzo-abril 1951, págs. 74-5.

-----, «Dámaso Alonso: Poesía española. Ensayo de

métodos y límites estilísticos, Laye, nº 13, págs. 60-62 (incluido en Laureano Bonet ed., La Revista "Laye". Estudio y Antología, op.cit., págs.204-207)

-----, «Aspectos de la obra de arte», Laye, nº 19, mayo-julio 1952, págs. 5-10.

-----, «De generaciones y de cuentas, y de una esperanza», Laye, nº 23, abril-junio 1953, págs. 170-173 (incluido en Laureano Bonet ed., La Revista "Laye", op.cit., págs.209-213).

-----, Teoría del poema, Barcelona, Seix-Barral, 1957 (incluido en Dinámica de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, págs. 11-158)

-----, La operación de leer, Barcelona, Seix-Barral, 1962. (incluido en Dinámica de la poesía, op.cit., págs.175-378).

GAMONEDA, Antonio, «Poesía y conciencia. Notas de una revisión», Insula, nº 204, noviembre 1963, pág.4.

GAOS, Vicente, «Campoamor, precursor de T.S.Eliot», Índice de Artes y Letras, nº 80, junio 1955, págs. 7-8.

GARCÍA MOLINA, José Luis, «Veinte años de poesía española (Una antología de J. M^a Castellet)», La caña gris, nº 3, invierno 1960-61, págs. 6-9.

-----, «Poesía e historia», La caña gris, núms.3-4, otoño 1961, págs. 3-6.

GARCÍASOL, Ramón de, «Notas sobre la nueva poesía española (1939-1958)», Acento cultural, Madrid, diciembre de 1958, págs.17-22 (reproducido en Cuadernos del Congreso

para la libertad de la cultura, nº 36, septiembre-octubre 1959).

-----, «España en la poesía de don Antonio Machado», Acento cultural, nº 5, marzo 1959, págs. 14-16.

-----, «Notas sobre la nueva poesía española», Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura, nº 36, septiembre-octubre 1959.

-----, «Poesía y pueblo», Insula, núms. 200-201, julio-agosto 1963, pág. 6.

GATELL, Angelina, «Carta abierta», Poesía Española, nº 108, diciembre 1961.

GUILLÉN, Claudio, «J. M^a Castellet y la crítica literaria», Insula, nº 167, octubre 1960, págs. 4 y 5.

GULLÓN, Ricardo «La joven poesía española (en torno a una Antología)», Insula, nº 81, 15 septiembre 1952, págs. 1 y 5.

GIL DE BIEDMA, Jaime, «Pedro Salinas en su poesía», Laye, nº 17, enero-febrero 1952, págs. 11-19 (incluido en Laureano Bonet ed., La revista "Laye", cit., págs. 238-249).

-----, «Jorge Guillén. - Cántico... », Laye, nº 17, enero-febrero 1952, págs. 64-66.

-----, «Antología consultada de la joven poesía española...», Laye, nº 21, noviembre-diciembre 1952, págs. 88-91.

_____, «Poesía y comunicación», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 67, 1955, págs.96-101.

_____, «Prólogo», a T.S.Eliot, Función de la poesía y función de la crítica, Barcelona Seix-Barral, 1955, págs. 5-17 (incluido en Jaime Gil de Biedma, El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1980, págs.17-31).

_____, «Una Antología del Arte Poética», Insula, nº 130, septiembre 1957, págs. 4 y 9.

_____, «Las novelas de Alain Robbe-Grillet», Insula, nº 132, noviembre 1957, pág. 12.

_____, «Metropolitano. La visión poética de Carlos Barral», Insula, nº 135, 15 febrero 1958, pág.3.

_____, «Encuentro con Vicente al modo de Aleixandre», Papeles de Son Armadans, núms. XXXII-XXXIII, 1958, págs, 388-391.

_____, «Infancia y poesía», Insula, nº 147, 15 febrero 1959, pág.5.

_____, «Cartas al director», Insula, nº 169, diciembre 1960, pág.14.

_____, «Cántico: El mundo y la poesía de J. Guillén, Barcelona, Seix-Barral, 1960 (incluido en El pie de la letra, cit., págs.75-191).

_____, «El ejemplo de Luis Cernuda», La caña gris, núms. 6-8, otoño 1962, págs. 112-116.

GIL NOVALES, Alberto, «La "Poética" de los escritores jóvenes», Acento cultural, nº 4, febrero 1959, págs. I-III.

GÓMEZ, César Armando, «Del arte como libertad», Acento cultural, nº 3, enero 1959, págs. 5-7.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, Cinco poetas españoles, Zona, Buenos Aires, 1964.

GONZALEZ ALEGRE, R., «Toda poesía es social», Poesía Española, nº 22, 1953, págs. 1-8

GOYTISOLO, José Agustín, «Apuntes para una poética», La caña gris, núms. 4-5, otoño 1961, págs. 45-6.

GOYTISOLO, Juan, «Para una literatura nacional popular», Insula, nº 146, 15 enero 1959, pág. 6 y 11.

_____, «Pour une littérature espagnole populaire», Les Lettres françaises, nº 869, 30 marzo-5 abril 1961, pág. 5.

GUILLÉN, Claudio, «J. M^a Castellet y la crítica literaria», Insula, nº 167, octubre 1960, págs. 4-5.

HIERRO, José, «Poesía y poética», Arbor, nº 24, 1953, págs. 26-36.

_____, «Poesía pura, poesía práctica», Insula, nº 132, noviembre 1957, págs. 1-4.

_____, «Prólogo», en Poesía del momento, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.

_____, «Poésie espagnole d'aujourd'hui», La Table Ronde, nº 145, París, enero 1960, pág. 112.

INSULA, (Homenaje a Jorge Guillén), nº 26, 15 febrero 1948,

- _____, (Homenaje a Pedro Salinas), nº 74, 15 febrero 1952.
- _____, (Editorial) «Noticia sobre el I Congreso de Poesía», nº 78, 15 junio 1952, pág.2.
- _____, (Editorial) «Machado y la juventud», nº 113, 15 mayo 1955, pág.2.
- _____, (Homenaje a Ortega y Gasset), nº 119, noviembre 1955.
- _____, (Homenaje a J.R.Jiménez), núms. 128-129, julio-agosto 1957.
- _____, (Editorial) «Noticia sobre los 20 años de la muerte en Colliure de A.Machado», nº 148, 15 marzo 1959, pág.2
- _____, (Editorial) (Noticia sobre las Conversaciones poéticas de Formentor), nº 148, 15 marzo 1959, pág.4. y nº 151, 15 junio 1959, pág.10.
- _____, (Homenaje a Vicente Aleixandre), nº 151, 15 junio 1959.
- _____, (Homenaje a la cultura gallega), núms. 152-3, julio-agosto 1959
- _____, (Homenaje a A.Machado), nº 158, enero 1960.
- _____, (Homenaje a Miguel Hernández), nº 168, noviembre 1960.
- _____, (Homenaje a Emilio Prados), nº 187, junio 1962.
- _____, (Encuestas sobre la situación de la poesía española al terminar 1963), nº 205, diciembre 1963, págs.3 y 5.

JIMÉNEZ, José Olivio, Cinco poetas del tiempo, Madrid, Insula, 1964. (2ª ed., Madrid, Insula, 1972).

_____, «Poética u poesía de la joven generación española», Hispania, nº 49, 1966, págs. 195-205.

LABORDETA, Miguel, «Poesía revolucionaria», España, nº 47, 1950, pág. 1008.

LEYVA, Antonio, «Notas para una teoría de la expresión poética. I Andanzas históricas», Acento cultural, nº 4, febrero 1959, págs. 17-19.

LÓPEZ ANGLADA, Luis, «La poesía como testimonio y como expresión», Acento cultural, nº 6, enero-febrero 1960, págs. 25-27.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, «Realismo sin realidad», Acento cultural, nº 1, noviembre 1958, págs. 5-7.

_____, «Servidumbre y grandeza del escritor», Insula, nº 145, diciembre 1958, pág.3.

LUIS, Leopoldo de, «El primer Congreso de poesía», Índice de Artes y Letras, nº 53, 1952

_____, «El sentido social en la poesía de Vicente Aleixandre», Papeles de Son Armadans, núms. XXXII-XXXIII, 1958, págs. 415-28.

_____, Reseña a Versos para Antonio Machado, Papeles de Son Armadans, nº LXXIV, mayo de 1962, págs. 226-228.

MANTERO, Manuel, Veinte años de poesía española (Crítica

bibliográfica)», Cuadernos de Agora, núms. 46-8, agosto-octubre 1960, págs. 44-7.

-----, «La poesía como estado de gracia», La Estafeta Literaria, nº 212, 1/3/61.

MARÍN, Diego, «Recent Trends in Spanish Poetry», Canadian Modern Language Review, nº 14, 1958, págs.16-18.

MARRA-LÓPEZ, José Ramón, «La juventud ante Machado», Insula, nº 158, enero 1960, pág.6.

-----, «Unamuno de ayer a hoy», Insula, nº 181, diciembre 1961, pág.5.

-----, «La colección Colliure, Poesía del compromiso», Insula, nº.183, febrero 1962, pág.4.

-----, «Una nueva generación poética», Insula, nº 221, 1965, pág.5.

MARTÍNEZ BONATI, Félix, La estructura de la obra literaria, 1ª ed., Santiago de Chile, 1960 (2ª ed, Barcelona, Seix-Barral, 1970).

MORALES, Rafael, (Reseña de Nuevos poetas españoles), La Estafeta literaria, nº 229, 15 noviembre 1961.

MONTERO, Isaac, «Realismo y magia», Acento cultural, nº 2, diciembre 1958, págs. 5-7.

MONTILLA MUÑOZ, Juan, «El arte en España como fenómeno social», Práxis, nº 2, julio-agosto 1960.

MORENO GALVAN, José Mª, «Algunas respuestas de Antonio

Machado al problema de un "arte para el pueblo", Acento cultural, nº 5, marzo 1959, págs. 33-37.

MUNOZ, Jacobo, «Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda», La caña gris, núms. 6-8, otoño 1962, págs. 154-66

NIETO, Ramón, «Función social de la literatura», Acento cultural, núms. 9-10, julio-octubre 1960, págs. 12-19.

NORA, Eugenio de, «Machado ante el futuro de la poesía lírica», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 11-12, sep.-dic., 1949.

_____, «Carta abierta a Victoriano Crémer», España, nº 46, 1950, págs. 978-79.

_____, «Contra una poética de la avestruz (Epílogo de la carta de Juan Martínez)» (diciembre 1950), en Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Junta de Castilla y Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 63-66.

_____, «Sobre la poesía en crisis. La rehumanización y otras interesantes vulgaridades», Insula, nº 124, 15 marzo 1957, pág. 5.

_____, «Sobre la nueva poesía española. Situación y promociones actuales», Humboldt, nº 1, 1960, págs. 36-41.

_____, «Sobre la llamada poesía social», Realidad, Roma, nº 5, mayo 1965, págs. 96-98.

NÚÑEZ, Vicente, «Pensamiento crítico y poesía en Luis Cernuda», Insula, nº 170, enero 1961, pág. 5.

PAPELES DE SON ARMADANS, (Homenaje a Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso), núms. XXXII-XXXIII, 1958.

REY Del CORRAL, José Antonio, «Limitación de la poesía social», Despacho Literario, nº 3, 1963.

RICA, Carlos de la, «Vanguardia de los años cincuenta desde el ismo a la generación», ~~Papeles de Son Armadans~~, nº 109, abril 1965, págs. III-XVI; nº 110, mayo, págs. XXXV-XLVIII; nº 112, julio, págs. III-XV.

RODRÍGUEZ ALCALDE, L., ~~Vida y sentido de la poesía actual~~, Madrid, Editora Nacional, 1956.

SACRISTAN, Manuel, «Una lectura del Alfanhuí de Rafael Sánchez Ferlosio», Laya, nº 24, 1954. págs.17-31 (incluido en L. Bonet, La revista "Laya", op. cit., págs. 319-337.

SALINAS, Pedro, «El poeta y las fases de la realidad», Insula, nº 146, 15 enero 1959, pág.11.

SANTOS TORROELLA, Rafael, «Delicioso lío. Conversaciones poéticas de Formentor», ~~El Noticiero Universal~~, 23-V-1959, pág.10.

SASTRE, Alfonso, «¿Qué es el social-realismo?», ~~Indice de Artes y Letras~~, nº 51, 15 mayo 1952, pág.6.

_____, «Arte como construcción. Once notas sobre el arte y su función», ~~Acento cultural~~, nº 2, diciembre 1958, págs.63-66.

_____, ~~Anatomía del realismo~~, Barcelona, Seix-Barral, 1965.

TORRE, Guillermo de, «Los puntos sobre algunas "ies" novelísticas (Réplica a Juan Goytisolo)», Insula, nº 150, 15 mayo 1959, págs. 1 y 2.

-----, «Contemporary Spanish Poetry», The Texas Quarterly, IV, nº 1, 1961, págs.55-78.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1963.

UCEDA, Julia, «Presupuestos para una nueva poesía española», Insula, nº 185, marzo 1962, pág.7.

VALENTE, José Angel, «Vicente Huidobro: últimos poemas», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 7, enero-febrero 1949, págs. 207-10.

-----, «Diez poetas en diez años de poesía cubana» C. Hispanoamericanos, nº 16, julio-agosto 1950, págs. 141-143.

-----, «Poesía para el pueblo», C. Hispanoamericanos, nº 18, noviembre-diciembre 1950, págs. 471-2.

-----, «Estática y dinámica de la obra de arte», C. Hispanoamericanos, nº 21, mayo-junio 1951, págs. 488-90.

-----, «Poesía y drama. A propósito de T. S. Eliot», Índice de Artes y Letras, nº 59, sept. 1953, pág.18.

-----, «Vallejo y la palabra poética», C. Hispanoamericanos, nº 39, 1953, págs. 337-9.

-----, «La poesía española actual», C.

Hispanoamericanos, nº 49, 1954, págs.120-121.

-----, «Lorenzo Gomis», Indice de Artes y Letras, nº 79, abril 1955, págs.13-14.

-----, «Alfonso Costafreda», Indice de Artes y Letras, nº 80, mayo 1955, pág.15.

-----, «Carta abierta a J.M.Caballero Bonald», Indice de Artes y Letras, nº 81, junio 1955, pág.11.

-----, «~~Hombre y Dios~~ de Dámaso Alonso», Indice de artes y Letras, nº 82, julio 1955, pág.24.

-----, «Claudio Rodríguez», Indice de Artes y Letras, nº 84, septiembre 1955, pág.18.

-----, «Vicente Aleixandre em "la raya de la espada"», Indice de Artes y Letras, núms. 88-89, abril-mayo, 1956, pág.8.

-----, «Angel González», Indice de Artes y Letras, núms. 88-89, abril-mayo 1956, pág.12.

-----, «Jaime Ferrán», Indice de Artes y Letras, nº 91, julio 1956, pág. 17.

-----, «José Agustín Goytisolo», Indice de Artes y Letras, nº 94, octubre 1956, pág.17.

-----, «J.R.Jiménez, en la tradición poética del medio siglo», Indice de Artes y Letras, nº 97, enero 1957, págs. 5,6 y 10 (incluido en Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, págs.89-101).

-----, «Notas breves a un poema largo», Indice

de artes y Letras, nº 102, junio 1957, págs. 19-20.

-----, «Ezra Pound, il miglior fabbro», Indice de Artes y Letras, nº 119, noviembre 1958, pág.11.

-----, «El ciclo de la realidad imaginada. (Notas breves sobre la poesía de Vicente Aleixandre)», Indice de Artes y Letras, nº 123, marzo 1959, págs. 5-6.

-----, «Don Antonio Machado, La Residencia y los Quinientos», Insula, nº 169, diciembre 1960, pág.3 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.219-27).

-----, A propósito de «El moribundo», Indice de Artes y Letras, nº 146, febrero 1961, pág.18 (publicado originalmente en El Ciervo, nº 91, enero 1961).

-----, «Del simbolismo a nuestros días (En torno a un libro de J.M.Cohen...)», Insula, nº 174, mayo 1961, pág.6

-----, «Tendencia y estilo», Insula, nº 180, noviembre 1961, pág.6 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.11-19).

-----, «Luis Cernuda y la poesía de La meditación», La caña gris, núms. 6-8, otoño 1962, págs. 29-38 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.127-43)

-----, «El reseñador reseñado a las nuevas zahurdas», Insula, nº 194, enero 1963, pág.4.

-----, «La necesidad y la musa», Insula, nº 198,

mayo 1963, pág.6 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.161-69)

-----, «Vicente Aleixandre: La visión de la totalidad», Indice de Artes y Letras, nº 174, mayo 1963, págs. 29-30.

-----, «Luis Cernuda en su mito», Insula, nº 207, febrero 1964, pág.2 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.262-65)

-----, «Constantino Cavafis (Noticia y selección)», Revista de Occidente, 2ª época, nº 14, 1964, págs. 29-30 (incluido en Las palabras de la tribu, cit., págs.286-94)

-----, «La naranja y el cosmos (En el cincuentenario de Fco. Giner)», Insula, nº 220, marzo 1965, pág.5 (en Las palabras de la tribu, cit., págs.199-209)

-----, «Miguel Hernández: poesía y realidad», Insula, núms. 224-225, julio-agosto 1965, pág. 10 (en Las palabras de la tribu, págs.185-199).

VALVERDE, José M^a, «T.S.Eliot, desde la Poesía Americana», Insula, nº 44, agosto 1949, págs.1-2.

-----, Estudios sobre la palabra poética, Madrid, Rialp, 1958.

VANDERCAMMEN, E., Poesie espagnole d'aujourd'hui, París, Librairie des lettres, 1956.

VELEZ, Carlos, «Notas sobre la poesía social», Acento cultural, nº 1, noviembre 1958, págs.13-14.

_____, «Forma y expresión para una poesía popular»,
Acento cultural, núms. 9-10, julio-octubre 1960,
págs. 29-37.

_____, «Veinte años de poesía española», Acento
cultural, núms. 9-10, julio-octubre 1960, págs. 47-49.

VILAR, Sergio, Manifiesto sobre arte y libertad, Barcelona,
Fontanella, 1964.

1.2. OTRAS PUBLICACIONES CONSULTADAS POSTERIORES A 1965.

BADOSA, Enrique, «Sigamos hablando de Júpiter», Insula,
núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 15-17.

BARRAL, Carlos, Años de penitencia. Memorias I, 4ª ed.,
Madrid, Alianza Tres, 1982.

-----, Los años sin excusa. Memorias II, Madrid,
Alianza Tres, 1982.

-----, Cuando las horas veloces, Barcelona, Tusquets
Editores, 1988.

-----, Diario de Metropolitano (1955-65), Granada,
Diputación Provincial de Granada, col. Maillot amarillo,
1988.

BONET, Laureano, La Revista «Laya». Estudio y Antología,
Barcelona, Ediciones Península, 1988.

BOUSONO, Carlos, «La poesía es comunicación», Insula, núms.
523-524, julio-agosto 1990, págs. 13 y 14.

BRINES, «La certidumbre de la poesía», en Selección propia,
Madrid, Cátedra, 1984, págs. 13-53.

CABALLERO BONALD, J.M., «Introducción», en Selección
natural, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 17-30.

CAMPBELL, Federico, Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971.

CASTELLET, José Mª, «Tiempo de destrucción para la
literatura española» (1967), en Literatura, ideología
política, Barcelona, Anagrama, 1976, págs. 135-156.

- _____, Los escenarios de la memoria, Barcelona, Anagrama, 1988.
- ENCUENTROS CON EL 50. LA VOZ POÉTICA DE NA GENERACIÓN, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990.
- FERNANDEZ PALACIOS, Jesús, «on Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía» (entrevista), Fin de siglo, nº 5, septiembre 1983, págs.68-70.
- GOYTISOLO, Juan, El furgón de cola (1967), Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- _____, Coto vedado, Barcelona, Seix-Barral, 1985.
- _____, En los reinos de taifa, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- FERRATER, Gabriel, Sobre literatura, Barcelona, Edicions 62, 1979.
- _____, Papers, Cartes, y Paraules, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1986.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, Diario del artista seriamente enfermo (1956), Barcelona, Lumen, 1974.
- _____, El pie de la letra. Ensayos 1955-1979, Barcelona, Crítica, 1980.
- _____, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», en Francisco Rico ed., Edad Media y literatura contemporánea, Madrid, Trieste, 1985, págs. 59-87.
- GONZALEZ, ANGEL, «Introducción», en Poemas, Madrid, Cátedra,

1984, págs.13-24.

INSULA, «El Estado de la cuestión: Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», nº 494 (enero 1988), págs.21-24 (incluido en Encuentros con el 50..., op. cit.).

MARTÍNEZ, José Antonio, Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.

NORA, Eugenio de, «Espadaña, 30 años después», en Espadaña (revista de poesía y crítica), León, Espadaña Editorial, 1978, (edición facsímil), págs.IX-XVII.

-----, «Espadaña y los espadañistas», en AA.VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Junta de Castilla y León-Conserjería de Educación y Cultura, 1986, págs. 53-67.

OLVIDOS DE GRANADA, «Palabras para un tiempo de silencio», nº 13 extra., 1986.

PRÓLOGO, «Memoria de una generación», nº 6, enero-febrero 1990.

PROVENCIO, PEDRO, Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50, Madrid, Hiperión, 1988.

RIERA, Carme, La Escuela de Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1988

RODRÍGUEZ, Claudio, «A manera de un comentario», en Desde mis poemas, Madrid, Cátedra, 1983, págs.13-21.

UROGALLO, EL, «Ser o no ser del 50», nº 49, junio 1990, págs.60-73.

VALENTE, José Angel, -«La poesía. Conexiones y recuperaciones», Cuadernos para el diálogo, nº 22 ,1970, págs.42-44.

_____, Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971.

_____, La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1983.

1.3. ANTOLOGÍAS ENTRE 1952 (*Antología consultada*) Y 1978 (*El grupo poético de los años 50*):

Antología general de «Adonais», (prólogo de Vicente Aleixandre) Madrid, Rialp, 1953.

(Segunda) antología de «Adonais», (ed. José Luis Cano), Madrid, Rialp, 1962,

Antología general de «Adonais» (1943-1968), (prólogo de Luis Jiménez Martos), Madrid, Rialp, 1969.

AUB, Max, Una nueva poesía española (1950-1955), México, Imprenta Universitaria, 1957.

BATLLÓ, José, Antología de la nueva poesía española, Madrid, Ciencia Nueva, 1968 (3ª ed, Barcelona, Lumen, 1977).

BOUSONO, Carlos, «Ante una promoción nueva de poetas», Cuadernos de Agora, núms. 27-28, enero-febrero 1959, págs.3-41 («Aclaración», Cuadernos de Agora, núms. 35-36, septiembre-octubre 1959, págs.35-36).

CANO, José Luis, Antología de la nueva poesía española, Madrid, Gredos, 1958 (3ª ed., Madrid, Gredos, 1968).

-----, El tema de España en la poesía española contemporánea, Madrid, Revista de Occidente, 1964. (2ª ed., Madrid, Taurus, 1979)

-----, Antología de la lírica española actual, Salamanca, Anaya, 1964,

CASTELLET, José Mª, Veinte años de poesía española (1939-59), Barcelona, Seix-Barral, 1960.

- , Un cuarto de siglo de poesía española (139-64), Barcelona, Seix-Barral, 1965.
- , Nueve novísimos poetas españoles, Barcelona, Barral editores, 1970.
- FERNANDEZ MOLINA, Antonio, Poesía española contemporánea. Antología 1939-64. Poesía cotidiana, Madrid, Alfaguara, 1966.
- FERRAN, Jaime, Antología parcial, Barcelona, Plaza & Janés, 1976.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, El grupo poético de los años 50, Madrid, Taurus, 1978.
- HERNANDEZ, Antonio, Una promoción desheredada : Los poetas del 50, Madrid, Zero-Zyx, 1978.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, Nuevos poetas españoles, Madrid, Agora, 1961.
- LUIS, Leopoldo de, Poesía social, Madrid, Alfaguara, 1965 (3ª ed., Madrid, Júcar, 1982).
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, La nueva poesía española, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.
- MILLÁN, Rafael, Veinte poetas españoles, Madrid, Cuadernos de Agora, 1955.
- RIBES, Francisco, Antología consultada de la joven poesía española, Valencia, Marés, 1952 (reproducción facsímil en Valencia, Prometeom 1983).
- , Poesía última, Madrid, Taurus, 1963.

ROLDÁN, Mariano, «Doce poetas españoles», Revista de la Universidad de Antioquia, 1956 (vid. Índice, nº 92, septiembre 1956, pág.7; y Poesía Española, nº 57, septiembre 1956, págs. 1-2).

VELA, Rubén, Ocho poetas españoles. Generación del realismo social, Buenos Aires, eds. Dead Weight, 1965.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

2.1. OBRAS CONSULTADAS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

- AA.VV., Entre la cruz y la espada. En torno a la poesía de posguerra: Homenaje a Eugenio de Nora, Madrid, Gredos, 1984.
- AA. VV., «El estado de las poesías», Monografías de Los Cuadernos del Norte, nº 3, 1986.
- AA. VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- AA.VV., «Poetas del 50. Una revisión», El Urogallo, nº 49, junio 1990, págs. 25-73.
- AGUIRRE, J., Antonio Machado, poeta simbolista, Taurus, Madrid, 1973.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, La poesía de Blas de Otero, Salamanca, Anaya, 1966.
- , Angel González, poeta, Oviedo, Universidad, 1969.
- ALBORNOZ, Aurora, Hacia la realidad creada, Barcelona, Península, 1979.
- ALVARADO TENORIO, Harold, La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del cincuenta: Angel González, J.M. Caballero Bonald, C. Barral, J. Gil de Biedma y E. Brines, Bogotá, La Oveja Negra, 1980.
- ARNAIZ, Joaquín, «Para publicarse había que autocensurarse»,

Diario 16, nº 167, 2/12/84, págs. 138-39.

AUB, Max, Poesía española contemporánea, 2ª ed., México, Era, 1969.

BALBÍN DE LUCAS, R., Poesía castellana contemporánea, Madrid, Rialp, 1963.

BALLART, Pere, «Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990, págs. 41-42.

BARRY, Jordan, «Lave: els intel·lectuals i el compromís», Els marges, nº 17, 1977, pág.22.

BARY, David, «Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea», Papeles de San Armadans, nº 131, febrero 1967, págs. 161-89.

BARRAL, Carlos, «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», Cuadernos para el diálogo, nº XIV extra., mayo 1969, págs.39-42.

—————, «Una generación tan marcada por Sartre como por Juliette Greco», Camp de l'arpa, núms. 84-85, febrero-marzo 1981, pág.10.

BATLLÓ, José, «An introduction to "New Spanish Poetry"», Mundus Artium, nº 2, 1969, págs.66-71.

BELLVESER, R, Un siglo de poesía en Valencia, Valencia, Prometeo, 1975.

BENITO DE LUCAS, Joaquín, Literatura de la postguerra: la poesía, Madrid, Cincel, 1981.

- _____, «Laye y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 3-5.
- BONET, Laureano, Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat, 1983.
- _____, «Ortega y la generación de 1950: el caso Laye», Insula, julio-agosto 1983, núms. 440-441, págs. 6-7.
- _____, «Laye y los escritores de 1950: prehistoria de una generación», Insula, núms. 488-489, julio-agosto 1987, págs. 33-34.
- _____, «Laye y la cultura del medio siglo: Las primeras armas poéticas», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990. págs. 3-5.
- BOUSOÑO, Carlos, Poesía postcontemporánea, Barcelona, Júcar, 1985.
- CAMPBELL, Federico, Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971.
- CANO, José Luis, «La poesía lírica española en lengua castellana (1939-65)», en Guillermo DÍAZ-PLAJA, Historia de las literaturas hispánicas, Barcelona, Vergara, 1967.
- _____, Poesía española contemporánea. Generaciones postguerra, Madrid, Guadarrama, 1974.
- CANO BALLESTA, Juan, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972.
- CANAS, Dionisio, Poesía y percepción (E. Brines, C. Rodríguez,

y J. A. Valente), Madrid, Hiperión, 1984.

_____, «La posmodernidad cumple 50 años en España», El país, 28-IV-1985, págs. 16-7.

CARNERO, Guillermo, El grupo "Cántico" de Córdoba, Madrid, Editora Nacional, 1976.

_____, «Poesía de posguerra en lengua castellana», Poesía, nº 2, agosto-sept. 1978, págs. 77-89.

_____, «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», Revista de Occidente, nº 23, abril 1983, págs. 57-8.

_____, Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Barcelona, Antropos, 1989.

CASTELLET, José M^a, «La literatura social» (mesa redonda), Camp de l'arpa, nº 1, mayo 1972.

_____, Questions de literatura, política i societat, Barcelona, Edicions 62, 1975

CELAYA, Gabriel, Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972.

_____, Poesía y verdad, Barcelona, Planeta, 1979.

CERNUDA, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, 4^a ed., Madrid, Guadarrama, 1975.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social), Madrid, Insula, 1966.

CRUZ, Sabina de la, «Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 17 y 18.

DEBICKI, Andrew P., Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Gredos, 1968.

_____, Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-71, Barcelona, Ediciones Júcar, 1987.

_____, «Poesía como un acto de conocimiento: El texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50», en AA.VV., Simposio-Homenaje a Ángel González, Madrid, José Esteban editor, 1987, págs. 55-69.

DELGADO, Agustín ET AL., Equipo "Claraboya": Te y poemas, Barcelona, El Bardo, 1971.

DIAZ, Janet W., «Main Currents in Twentieth-Century Spanish Poetry», Romance Notes, 9 (1968), págs. 195-200.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, Novema versus pavema. Pautas líricas del 60, Madrid, Editorial Torre Manrique Publicaciones, 1987.

DUQUE, Aquilino, «La trivialización de la cultura», Camp de l'Arpa, nº 5, enero-febrero 1973, págs. 25-6.

_____, Una disidencia poética, Roma, Instituto Español de Lengua y literatura, 1976.

FARRERAS VALENTÍ, Francisco, «Laye, desde dentro: una experiencia», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 5 y 6.

FOX, Inman E., «Poesía social y la tradición simbolista»,
La Torre, XVII, 64, 1969, págs. 47-62.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «España. 1944-1951 (Biografía de una revista de poesía y crítica)», C. Hispano-americanos, vol. LXXIX, nº 136, agosto 1969, págs. 380-97.

-----, La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos, Madrid, Prensa española, 1971.

-----, «La poesía española actual», Boletín Informativo Fundación Juan March, nº 131, noviembre 1983, págs. 3-22.

-----, «La renovación estética de los años 60», en «El Estado de las poesías», Los Cuadernos del Norte, Monografías nº 3, 1986, págs. 10-23.

-----, «Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (esbozo)», en AA.VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, León, 1986, págs.13-33.

-----, «El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León», en Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., págs.91-110.

-----, De la preguerra a los años oscuros (1935-1944), Madrid, Cátedra, 1987.

-----, De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950), Madrid, Cátedra, 1987

_____ y SANCHEZ ZAMARREÑO, Antonio,
«La poesía», en AA.VV, Letras españolas 1976-86, Madrid.
Castalia/Ministerio de Cultura, 1987, págs. 65-105.

GARCÍA HORTELANO, Juan, y GARCÍA RICO, Eduardo, «Literatura
y política. En torno al realismo español», Cuadernos
para el diálogo, Suplemento nº 19, Madrid, 1971.

GARCÍA MONTERO, Luis, «Presentación de un Diario de
Trabajo», en Carlos Barral, Diario de Metropolitano,
Granada, Diputación Provincial, 1988, págs.11-33.

_____, «Carlos Barral o los matices del
conocimiento», Insula, núms. 523-524, julio-agosto 1990,
págs.25-7.

GARCÍA-VIÑO, Manuel, «Notas y encuesta sobre la "generación
sevillana del cincuenta y tantos», Caracola, núms. 168-
9, octubre-noviembre, 1966, págs.12-29.

GALLEGO MORELL, Antonio, «Poesía española de postguerra», en
Diez ensayos sobre literatura española, Madrid, Revista
Occidente, 1973.

GIMFERRER, Pére, Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch,
1978.

_____, «El pensamiento literario (1939-1976)», en
AA.VV., La cultura bajo el franquismo, Barcelona,
Ediciones de bolsillo, 1977, págs.105-130.

_____ y CLOTAS, Salvador, Treinta años de
literatura en España: narrativa y poesía, Barcelona,
Kairós, 1971.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, Ensayos sobre literatura social,

Madrid, Guadarrama, 1971.

GONZALEZ, Angel, «Poesía española contemporánea», Los Cuadernos del Norte, nº 3, agosto-sept. 1980, págs. 5 y 6.

GONZALEZ MUELA, Joaquín, La nueva poesía española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973.

GRANDE, Félix, «1939 Poesía en castellano 1969», Cuadernos para el diálogo, nº extra. XIV, mayo 1969, págs. 43-61.

-----, Apuntes sobre poesía española de posguerra, Madrid, Taurus, 1970.

----- ed., ORY, Carlos edmundo de, Poesía 1945-60, Barcelona, Edhasa, 1970.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, El Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983.

HIERRO, José, «A propósito de la poesía social», Diario 16, 2/12/84, suplemento dominical, pág. 138.

INSULA, «El grupo poético "Escuela de Barcelona"», núms. 523-524, julio-agosto 1990.

ILIE, Paul, Literatura y exilio interior, Madrid, Fundamentos, 1981.

JIMÉNEZ, José Olivio, «Poética y poesía de la joven generación española», Hispania, 49, mayo 1966, págs. 195-205.

-----, «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», Hispania, 50 (1967), págs. 931-45.

-----, Diez años de poesía española (1960

ZOZ, Madrid, Insula, 1972.

_____, «Los estilos poéticos y el problema de la modernidad en la lírica española contemporánea», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 299, 1975, págs. 405-22.

_____, La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra, USA, Society Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

_____, «La conciencia del tiempo histórico en la poesía española de postguerra», en AA.VV. Entre la cruz y la espada. En torno a la poesía de posguerra: Homenaje a Eugenio de Nora, Madrid, Gredos, 1984, págs. 191-203.

_____, «Reafirmación, proximidad, continuidad: Notas hacia la poesía española última (1975-85)», Las Nuevas Letras, núms. 3-4, 1985, págs. 40-8.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, Informe sobre poesía española, Madrid. Edit. Magisterio español, 1976.

_____, «Una década de poesía española (1974-1984)». Cuenta y Razón, nº 19, enero-abril 1985, págs. 107-17.

JONG ROSSEL, Elena de, «La revista Insula y la cultura de posguerra», El país/libros, 6-1-80, págs. 1 y 8.

LAMANA, Manuel, Literatura de posguerra, Buenos Aires, Nova, 1961.

LAZARO CARRETER, Fernando, «Esbozo de una poética de Ortega y Gasset», Revista de Occidente, núms. 48-9, 1985, págs. 189-209.

LECHNER, Juan, El compromiso en la poesía española del siglo XX. Primer parte: de la generación de 1898 a 1939, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968, vol. I.

-----, El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1975, vol. II.

-----, «Preliminares para un estudio de las poéticas de posguerra», en AA.VV. Entre la cruz y la espada, cit., págs. 205-209.

LEY, Charles, Spanish Poetry Since 1939, Washington, Catholic University of America Press, 1962.

LÓPEZ, Julio, Poesía épica española (1950-1980), Madrid, Ediciones libertarias, 1982.

LÓPEZ ANGLADA, Luis, Camino de la poesía española, Madrid, Mundo del Trabajo, 1967.

LUIS, Leopoldo de, La poesía aprendida (I), Madrid, Bello, 1975.

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo, Poesía española de testimonio, Madrid, Epesa, 1973.

-----, Poetas sociales españoles, Madrid, Epesa, 1974.

MANTERO, Manuel, «Spanish Poetry in the Twentieth Century», Topic, 15, 1968, págs. 39-48.

-----, La poesía del «yo» al «nosotros». Introducción a la poesía contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1971.

- _____, Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea, Madrid, Gredos, 1973.
- _____, Poetas españoles de posguerra, Madrid, Espasa-Universidad, 1968.
- MARCO, Joaquín, Nueva literatura en España y América, Barcelona, Lumen, 1972.
- _____, «La poesía», en Andrés Amorós ed., El año literario, Madrid, Castalia, 1975-1979, 6 vols.
- _____, «La poesía», en Francisco Rico ed., Historia y crítica de la Literatura española, Barcelona, Crítica, 1981, t.8, págs.109-38.
- _____, Poesía española Siglo XX, Barcelona, Edhasa, 1986.
- MARÍN, Diego, «Recent Trends in Spanish Poetry», Canadian Modern Language Review, 14, 1958, págs.16-18.
- _____, «La naturaleza en la poesía actual española», Cuadernos Hispanoamericanos, núms.314-35, 1976, págs. 249-282.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «De los "garcilasistas" a los "venetiam-boys". Treinta años de poesía española (El lenguaje de la rehumanización, la rehumanización del lenguaje)», en AA.VV., 200 poetas de hoy en España y América, Madrid, Poesía Nueva, 1982.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, «La "Escuela de Barcelona": la poesía como complicidad y confidencia», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 19-21.

MAYORAL, Marina, Poesía española contemporánea. Análisis de textos, Madrid, Gredos, 1973.

MÉNDEZ, José, «Memoria de una generación», Prólogo, núm.6, enero-febrero, 1990, págs.20-41.

MIRÓ, Emilio, «La poesía desde 1936», en José Ma Díez Borque, ed., Historia de la literatura española. Siglo XX, Madrid, Taurus, 1980, vol.IV, págs.327-89.

_____, «Poesía social», La trinchera, (2ª época), nº 1, marzo 1966, págs. 54-56.

MUNNE, Antoni, «Función de la poesía, función de la crítica» (entrevista con Père Gimferrer), El viejo Topo, nº 26, noviembre 1978, págs, 40-43.

NAVAJAS NAVARRO, Gonzalo, «Otras par un nuevo compromiso literario», Mester, 3 (1973), págs.25-29,

OROZCO DÍAZ, E., Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, Madrid, Prensa Española, 1968.

PAULINO AYUSO, José, La poesía en el siglo XX: desde 1939, Madrid, Playor, 1983.

PAYERAS GRAU, María, Poesía española de postguerra, Plama de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986.

_____, La colección «Colliure» y los poetas del medio siglo, Tesis doctoral, Universidad de les Illes Balears, 1987.

_____, «Literatura, sociedad anónima», Insula, núms.523-4, julio-agosto, 1990, págs. 8-13.

- PERSIN, Margaret H., Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.
- POSADA, Francisco, Lukács. Brecht y la situación actual del realismo socialista, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- PRAT, Ignacio, Estudios sobre poesía contemporánea, Madrid, Taurus, 1983.
- QUINONES, Fernando, últimos rumbos de la poesía española (1939-1966), Buenos Aires, Columbo, 1966.
- RICA, Carlos de la, «Vanguardia de los años cincuenta desde el ismo a la generación», Papeles de Son Armadans, nº 109, abril 1965, págs. III-XVI; nº 110, mayo, págs. XXXV-XLVIII; nº 112, julio, págs. III-XV.
- RIERA, Carme, «Amistad a lo largo», Quimera, nº 74, enero 1988, págs. 48-55.
- _____, «La Escuela de Barcelona, un habla expresiva fruto de la amistad», Insula, nº 494, enero 1988, págs. 12-13.
- _____, «El núcleo poético de la "Escuela de Barcelona": vocación de modernidad», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 7-8.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L., Vida y sentido de la poesía actual, Madrid, Editora Nacional, 1956.
- ROSALES, Luis, Lírica española, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- RUBIO, Fanny, «La poesía española en el marco cultural de

los primeros años de posguerra», C. Hispanoamericanos, nº 276, junio 1973, págs.441-67.

-----, Las revistas poéticas españolas (1936-1975), Madrid, Turner, 1976.

-----, «Prólogo», en Anónimo (Eugenio de Nora), Pueblo cautivo, Madrid, Hiperión, 1977.

-----, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», C. Hispanoamericanos, núms. 361-2, julio-agosto 1980, págs. 199-214.

-----, «Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (Propuesta ficción)», en «El estado de las poesías», Los Cuadernos del Norte, Monografía nº 3, 1986, págs.47-56.

-----, «Poesía del medio siglo; cinco calas», en AA.VV., Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 69-89.

-----, «Un encuentro necesario», Olvidos de Granada, nº 13, extra., 1986, págs. 149-151.

-----, y FALCÓ, José Luis, «Estudio preliminar», en Poesía española contemporánea (1939-1980), 2ª ed., Madrid, Alhambra, 1982, págs.7-104.

SANTOS, Dámaso, De la turba gentil... y de los nombres, Barcelona, Planeta, 1987.

SANZ VILLANUEVA, Santos, «Los inciertos caminos de la poesía de la postguerra», en Víctor Pozanco ed., Nueve poetas del resurgimiento, Barcelona, Ambito literario, 1976.

- _____, «La poesía en el medio siglo», en Historia de la Literatura española. El siglo XX. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, t.6/2, págs.387-434.
- SASTRE, Alfonso, La Revolución y la crítica de la cultura, Barcelona, Grijalbo, 1970.
- _____, «Poco más que anécdotas culturales alrededor de quince años (1950-65)», Triunfo, nº 507, 17/6/72.
- _____, «El abominable método de las generaciones», El país, 31/5/1984, págs. 11-12.
- SEGOVIA, Tomás «Retórica y sociedad: Cuatro poetas españoles», en Contra-corrientes, México, Universidad Nacional Autónoma, 1973, págs.275-98.
- SERVIA, Josep-Miguel, Gabriel Ferrater, reportatge en el record, Barcelona, Portic, 1978.
- SIEBENMANN, Gustav, Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973.
- SILVER, Philip, «Nueva poesía española: La generación Rodríguez-Brines», Insula, nº 270, mayo 1969, págs. 1 y 14.
- _____, La Casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez), Madrid, Taurus, 1985.
- SOTO, Juvenal, «La poesía española durante el franquismo», Litoral, núms. 61-3, 1976, págs. 243-254.
- St. MARTIN, Hardie, «Poetry in Spain Since the Civil War»,

Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas, 2, 1969, págs.41-52.

_____, Roots and Wings: Poetry from Spain, 1900-1975, New York, Harper & Row, 1976.

SUNÉN, Luis, «Poesía en lengua castellana entre la realidad y el deseo», Reseña, nº 100, diciembre 1976, págs.20-22.

TORRE, Guillermo de, «Contemporary Spanish Poetry», The Texas Quarterly, IV, nº1, 1961, págs.55-78.

UCEDA, Julia, «La traición de los poetas sociales», Insula, nº 242, enero 1967, págs. 1-12.

_____, «Gloria y vejamen de la literatura», Insula, núms. 386-7, enero-febrero, 1979.

VALENDER, James, «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», Litoral, núms.163-165, 1986, págs. 139-49.

VILUMARA, Martín, «Notas para un estudio sobre poesía española de postguerra», Camp de l'arpa, nº 86, abril 1981, págs.13-27.

VILLANUEVA, Tino, Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas), London, Tamesis Books Limited, 1988.

WAHNÓN, Sultana, Estética y críticas literarias en España (1940-50), Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística general y Tª de la literatura, 1988.

2.2. ANTOLOGÍAS NO INCLUIDAS EN EL APARTADO 1.2.

AGUIRRE, J.M., Antología de la poesía española contemporánea, Zaragoza, Ebro, 1962.

-----, Antología de la poesía española contemporánea (II), Zaragoza, Ebro, 1973.

ASÍS, Ma Dolores, Antología de poetas españoles contemporáneos. II: 1936-1970, Madrid, Narcea, 1978.

CAFFARENA, Angel, Antología de la poesía malagueña contemporánea, Málaga, Edic. «El Guadalhorce», 1960.

CANO, José Luis, Antología de poetas andaluces contemporáneos, Madrid, Cultura Hispánica, 1968.

-----, Lírica española de hoy, Madrid, Cátedra, 1974.

CARO ROMERO, Julio, Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo, París, Ruedo Ibérico, 1973.

CONDE, Carmen, Antología de la poesía amorosa contemporánea, Barcelona, Bruguera, 1969.

CORREA, Gustavo, Antología de la poesía española (1900-1980), Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, Poesía española 1982-83. Crítica y antología, Madrid, Hiperión, 1980.

GARCÍA POSADA, Miguel, 40 años de poesía española (1939-79), Madrid, Kapelusz-Cinzel, 1979.

- GONZALEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo, Poesía hispánica 1939-1969, Barcelona, El Bardo, 1970.
- GUEREÑA, Jacinto Luis, Antologie bilingue de la poésie espagnole contemporaine, Marabit Université, Verbiers, Belgique, 1969.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, Antología de poesía española (1954), Madrid, Aguilar, 1955 (Continuará anualmente hasta 1968, que aparecerá bajo el título de Poesía Hispánica)
- LÓPEZ ANGLADA, Luis, Panorama poético español (historia y antología 1939-1964), Madrid, Editora Nacional, 1965.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto, Antología de la poesía amorosa, Madrid, Alfaguara, 1967.
- MACRI, Oreste, Poesía spagnola del novecento, Milano, Garzanti, 1974.
- MANTERO, Manuel, Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965), Barcelona, Plaza y Janés, 1966.
- MARÍN, Diego, Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología, Londres, Tamesis Books, 1977.
- MORENO BAEZ, E., Antología de la poesía española contemporánea, Madrid, Salvat/Alianza, 1970.
- RUBIO, FANNY Y FALCÓ, José Luis, Poesía española contemporánea 1939-1980, 2ª ed., Madrid, Alhambra, 1982.
- RUIZ-CAPOTE, Juan de Dios, Poetas de Sevilla. De la generación del «27» a los «taifas» del cincuenta y tantos, Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1971.

VELILLA BARQUERO, Ricardo, Poesía española 1939-1975:
estudio y antología, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1977.

2.3. OBRAS CONSULTADAS SOBRE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA EN GENERAL

- ABRAMS, M.H., El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica (1953), Barcelona, Barral, 1975.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, Teoría de la literatura (1968), Madrid, Gredos, 1972.
- AUDEN, W.H., La mano del tejedor, Barcelona, Barral, 1974.
- BARTHES, Roland, El placer del texto (1973), Madrid, Siglo XXI, 1974.
- BATAILLE, GEORGES, La literatura y el mal (1957), 4ª ed., Madrid, Taurus, 1981.
- BALLESTERO, Manuel, Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo, Madrid, taurus, 1980.
- BAUDELAIRE, Ch., El arte romántico (1868), Madrid, Felmar, 1977.
- BENJAMIN, Walter, Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1, Madrid, taurus, 1980.
- , Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2, Madrid, Taurus, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, La Risa de los Dioses, Madrid, Taurus, 1976.
- BOUDRILLARD, Jean, El otro por sí mismo, Barcelona, Anagrama, 1988.

- BRECHT, B., El compromiso en la literatura y arte (1967),
Barcelona, Península, 1984.
- CERNUDA, Luis, Pensamiento poético en la lírica inglesa
del XIX, Madrid, Tecnos, 1986.
- COHEN, J.M., Poesía de nuestro tiempo, 2ª ed., México,
F.C.E., 1977.
- CULLER, Jonathan, La poética estructuralista (1975),
Barcelona, Anagrama, 1978.
- DELLA VOLPE, Galvano, Crítica del gusto, Barcelona,
Seix-Barral, 1966.
- DERRIDA, Jacques, Memorias para Paul de Man (1968),
Barcelona, Gedisa, 1989.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, El signo poético, Madrid, Playor,
1987.
- ELIOT, T.S., Función de la poesía y función de la crítica
(1955), 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1968.
- _____, Críticas al crítico y otros ensayos (1961),
Madrid, Alianza, 1967.
- FERRATÉ, Juan, Dinámica de la poesía, 2ª ed., Barcelona,
Seix-Barral, 1982.
- FOKKEMA, D.W, IBSCH, E., Teorías de la literatura del siglo
XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- FOUCAULT, M., Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI,
1979.

- FRIEDRICH, Hugo, La estructura de la lirica moderna, Barcelona, Seix-Barral, 1966.
- GARCÍA BERRIO, A., «Epílogo. Mas allá de los "ismos". Sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. Aullón de Haro, ed., Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1984, págs. 347-87.
- GARCÍA GALLARDO, Miguel Angel, «la moderna teoría literaria en España (1940-1980)», en Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la crítica en la actualidad vistas desde España, Madrid, CSIC, Anejo nº 40 de la Revista de Literatura, 1982, págs. 31-34.
- GARCÍA MONTERO, L., Poesía, cuartel de invierno (1987), 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1988.
- GUILLÉN, Jorge, Lenguaje y poesía (1961), Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, «Sobre la crítica y su carencia en las Españas», Quimera, nº 24 (octubre 1982), págs. 12-21.
- HEIDEGGER, Martin, Hölderlin y la esencia de la poesía (1936), Madrid, Anthropos, 1989.
- JAKOBSON, Roman, Lingüística y Poética, Madrid, Cátedra, 1981.
- LANGBAUM, Robert, The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition (1957), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1988.
- LAZARO CARRETER, Fernando, Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1976.

- , De poética y poéticas, Madrid, Cátedra, 1990.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1983.
- LUKACS, Georg, El asalto a la razón (1953), Barcelona, Grijalbo, 1967.
- , Significación actual del realismo crítico (1958), México, Ediciones Era, 1984.
- MADRID, Lelia, El estilo del deseo: La poética de Darío, Vallejo, Borges Y Paz, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.
- MAINER, José-Carlos, Historia, literatura, sociedad, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética (1925), Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987.
- PAVESE César, El oficio de vivir: El oficio de poeta, Barcelona, Bruguera, 1980.
- PAZ, Octavio, El arco y la lira (1956), Méjico D.F., F.C.E., 1973.
- , Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Ed., 1971.
- , Los hijos del limo, Barcelona, Seix-Barral, 1987.
- POE, Edgar A., Ensayos y críticas, Madrid, Alianza, 1973.

- PORTOLÉS, José, Medio siglo de filología española (1896-1952), Madrid, Cátedra, 1986.
- RAYMOND, Marcel, De Baudelaire al surrealismo (1933), Madrid, FCE, 1983.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, La norma literaria, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984.
- STEINER, G., Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 1982.
- SARTRE, J.P., ¿Qué es literatura? (1948), 4ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967.
- SUCRE, Guillermo, La máscara, la transparencia, Caracas, Monte Avila, 1975.
- VAZQUEZ MEDEL, Manuel Angel, Historia y crítica de la reflexión estilística, Sevilla, Alfar, 1987.
- VERDUGO, Iber H., Hacia el conocimiento del poema, Buenos Aires, Librería Hachette, 1982.
- WILSON, Edmund, El castillo de Axel (1948), Barcelona, Versal Travesías, 1989.
- YURKIEVICH, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (1971), Barcelona, Barral Editores, 1984.
- ZAMBRANO, María, Filosofía y poesía (1939), Madrid, F.C.E. 1987.

2.4. OBRAS CONSULTADAS SOBRE LA HISTORIA SOCIAL, CULTURAL Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL PERIODO ESTUDIADO.

ABELLAN, José Luis, La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico), Madrid, Edicusa, 1971.

-----, La industria cultural en España, Madrid, Edicusa, 1975.

ABELLAN, Manuel, Censura y creación literaria en España (1938-1976), Barcelona, Península, 1980.

AGUILERA CERNI, Vicente ed., La posguerra: documentos y testimonios, Bilbao, Servicio de Publicaciones del MEC, 1975, 2 vols.

-----, Arte y compromiso histórico, Valencia, Fernando Torres, 1976.

(RODRÍGUEZ) ALDECOA, Josefina, Los niños de la guerra, Madrid, Anaya, 1983.

ALONSO TEJADA, L., La represión sexual en la España de Franco, Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

ARANGUREN, José Luis, Memorias y esperanzas españolas, Madrid, Taurus, 1969.

-----, La cultura española y la cultura establecida, Madrid, Taurus, 1975.

AREAN, CARLOS, Treinta años de arte español (1943-1972), Madrid, Guadarrama, 1972.

BENEYTO, Antonio, Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Euros, 1975.

- BIESCAS, José Antonio, TUÑÓN DE LARA, Manuel, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Barcelona, Labor, 1980.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS J., Y ZAVALA, I., He social de la literatura española, Madrid, Castalia, 1979, vol.III.
- BOZAL, Valeriano, El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- y AL., España. Vanguardia artística y realidad. 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- BROTHERSTON, G., Studies in Modern Spanish Literature and Art, London, Tamesis Books Limited, 1972.
- BUTT, JOHN, Writers and Politics in Modern Spain, New York, Holmes & Meier, 1978.
- CIRICI, Alexandre, La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- CALVET I PASCUAL, A., «Meditaciones en el desierto (Los intelectuales y la dictadura en la España de postguerra)», Quimera, nº 6, abril 1981, págs. 6-8.
- DÍAZ, Elías, «El horizonte intelectual de 1963», en Francisco Rico, ed., Historia y crítica de la literatura española, vol.8, Barcelona, Edit.Crítica, 1980, págs.85-92.
- , Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975), Madridm Tecnos, 1983.
- DUEÑAS, Gonzalo, La ley de prensa de Manuel Fraga, París,

Ruedo Ibérico, 1969.

EQUIPO RESEÑA, la cultura española durante el franquismo,
Bilbao, Mensajero, 1977.

GALLO, Max, Ha de La España franquista, París, Ruedo
Ibérico, 1971.

GUBERN, Román, La censura: Función política y ordenamiento
jurídico bajo el franquismo (1936-1975), Barcelona,
Península, 1981.

JAUREGUI, Fernando y VEGA, Pedro, Crónica del
antifranquismo, Barcelona, Argós Vergara, 1983.

JULIAN, Imma, y TAPIES, Antoni, Diálogo sobre arte, cultura
y sociedad, Barcelona, Icaria, 1977.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, El problema de la Universidad, Madrid,
Edicusa, 1968.

_____, Descargo de conciencia (1930-1960),
Barcelona, Barral, 1975.

LIZCANO, Pablo, La generación del 56. La Universidad contra
Franco, Barcelona, Grijalbo, 1981.

MAINER, Juan Carlos, Falange y literatura, Barcelona, Labor,
1971.

_____, Literatura y pequeña burguesía en
España, Madrid, Edicusa, 1972.

MANGINI, Shirley, Rotos y rebeldes. La cultura de la
disidencia durante el franquismo, Barcelona, Anthropos,
1987.

- MARSAL, Juan F., ~~Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta,~~ Barcelona, Península, 1979.
- PANIKER, Salvador, ~~conversaciones en Cataluña,~~ Barcelona, Kairós, 1966.
- , ~~Conversaciones en Madrid,~~ Barcelona, Kairós, 1969.
- RIDRUEJO, Dionisio, ~~Casi unas memorias,~~ Barcelona, Planeta, 1976.
- TIERNO GALVAN, Enrique, ~~Cabos sueltos,~~ Barcelona, Bruguera, 1981.
- SUEIRO, D. Y DÍAZ NOSTY, B., ~~Hª del franquismo,~~ Barcelona, Argos Vergara, 1978.
- TUSELL, Xavier, ~~La oposición democrática al franquismo,~~ Barcelona, Planeta, 1977.
- UREÑA, Gabriel, ~~Las vanguardias artísticas en la posguerra española (1940-59),~~ Madrid, Istmo, 1982.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, ~~Crónica sentimental de España,~~ Barcelona, Lumen, 1971.

3. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE JOSÉ ANGEL VALENTE

3.1. BIBLIOGRAFÍA DE J. A. VALENTE:

3.1.1. Poesía (primeras ediciones):

A modo de esperanza, Madrid, Ediciones Rialp, 1955.

Poemas a Lázaro, Madrid, Ediciones Índice, 1960.

Sobre el lugar del canto, Barcelona, Seix Barral,
Colección Colliure, 1963.

La memoria y los signos, Madrid, Revista de Occidente,
1966.

Siete representaciones, Barcelona, El Bardo, 1967.

Breve son, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, El Bardo,
1968.

Presentación y memorial para un monumento, Madrid,
colección Poesía para todos, 1970.

El Inocente, México, Joaquín Mortiz, 1970.

Número trece, Las Palmas, Inventarios provisionales,
1971.

Treinta y siete fragmentos, en Punto cero, 1ª ed.,
Barcelona, Barral editores, 1972.

El fin de la edad de plata, Barcelona, Seix-Barral,
1973.

Interior con figuras, Barcelona, Barral editores, col. Ocnos, 1976.

Material memoria, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.

Tres lecciones de tinieblas, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980.

Estancias, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980.

Siete cántigas de alén, La Coruña, edición do Castro, 1981.

Mandorla, Madrid, Cátedra, 1982.

Nueve enunciaciones, Málaga, Begar Ediciones, 1982.

El fulgor, Madrid, Cátedra, 1984.

Al dios del lugar, Barcelona, Tusquets editores, 1989.

3.1.2 Poesía (otras ediciones):

Punto cero (Poesía 1953-1971), 1ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1972.

Punto cero. Poesía 1953-1979, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1980.

Noventa y nueve poemas (antología), Madrid. Alianza editorial, 1981 (Prólogo, selección de José-Miguel Ullán).

Entrada en materia (antología), Madrid, Cátedra, 1985 (edición de Jacques Ancet).

3.1.3. Obra crítica:

Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971.

La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1983.

«Anotaciones preliminares», en Miguel DE MOLINOS, Guía espiritual. Defensa de la contemplación, 2ª ed., Madrid, Alianza editorial, 1989.

3.1.4. Artículos sueltos no incluidos en la obra crítica anterior:

«Vicente Huidobro; últimos poemas», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 7, enero-febrero de 1949, págs. 207-10.

«Diez poetas en diez años de poesía cubana», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 16, julio-agosto de 1950, págs. 141-3.

«Poesía para el pueblo», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 18, noviembre-diciembre de 1950, págs.471-472.

«Estática y dinámica de la obra de arte», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 21, 1951, págs. 488-90.

«El absurdo, la ironía, el tiempo, a propósito de A. Camus», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 32, 1952, págs.478-9.

«Cuadernos de literatura por Antonio Machado», Índice de Artes y Letras, nº 58, 1952, pág.18.

«Poesía y drama. A propósito de T.S.Eliot», Índice de Artes y Letras, nº 59, 1953, pág.18.

- «Vallejo y la palabra poética», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 39, 1953, págs.337-9.
- «Conversación con Boussofio», Indice de Artes y Letras, nº 62, 1953.
- «Versión y glosa de Eugenio Montale», Indice de Artes y Letras, núms.74-75, 1954, pág.31.
- «La poesía española actual», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 49, 1954, págs. 120-1.
- «Modernismo y noventa y ocho», Indice de artes y Letras, núms. 74-5, 1954, págs. 22-3.
- «Lorenzo Gomis», Indice de Artes y Letras, nº 79, abril de 1955, págs.13-4.
- «Alfonso Costafreda», Indice de artes y Letras, nº 80, mayo de 1955, pág.15.
- «Carta abierta a J.M.Caballero Bonald», Indice de Artes y Letras, nº 81, junio de 1955, pág.11.
- «Claudio Rodríguez», Indice de artes y Letras, núm. 84, septiembre de 1955, pág.18.
- «Ángel González», Indice de Artes y Letras, núms.88-89, abril-mayo de 1956, pág.12.
- «Vicente Aleixandre en *La raya de la esperanza*», Indice Artes y Letras, núms. 88-89, abril-mayo de 1956, pág.8.
- «Jaime Ferrán», Indice de Artes y Letras, nº 91, julio de 1956, pág.17

«José Agustín Goytisolo», Índice de Artes y Letras, nº 94, noviembre de 1956, pág.17.

«Ezra Pound, il miglior fabbro», Índice de Artes y Letras, nº 119, 1958, pág.11.

«Del simbolismo a nuestros días (En torno a un libro de J.M.Cohen)», Insula, nº 174, mayo de 1961, pág.6.

«Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad», Índice de Artes y Letras, nº 174, 1963, págs.20-30.

«Poemas de situación», Índice de Artes y Letras, nº 242, 1969, pág.32

«La poesía. Conexiones y recuperaciones», Cuadernos para el Diálogo, nº extr. XXIII, 1970, págs.42-4.

«Luis Goytisolo: Recuento (Tres fragmentos de una lectura)», Insula, nº 341, 1975, págs. 1 y 12-13.

«Pez Luna», Trece de nieve, núms. 1-2, diciembre de 1976, págs.191-201.

3.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE J. A. VALENTE:

ALARCOS LLORACH, Emilio, «José Angel Valente: A modo de eperanza, Archivum, nº 5, 1955, págs. 190-3.

AMORÓS, Andrés, «J. A. Valente: Breve son», Revista de Occidente, nº 78, 1969, págs. 375-6

AMORÓS, Amparo, «El espacio en la poesía de J. A. Valente», Insula, nº 142, marzo, 1981, págs. 1 y 10.

- _____, «La retórica del silencio», Cuadernos del Norte, nº 16, nov.-dic. de 1982, págs. 18-27.
- ANCET, Jacques, «Lindero. Objetos de la noche», Quimera, núms.39-40, julio-agosto 1984, págs.94-5.
- _____, «Introducción», en J.A.Valente, Entrada en materia (antología), Madrid, Cátedra, 1985, págs. 5-41.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, «J.A.Valente: A moda de esperanza», Alcalá, nº 69, 1965, s.n.
- BOUSOÑO, Carlos, «El arte de callar a tiempo: A moda de esperanza de J.A.Valente», Índice de Artes y Letras, nº 79, 1955, suplemento bibliográfico s.n.
- _____, «La poesía de J.A.Valente y el nuevo concepto de originalidad», Insula, nº 174, mayo de 1961, págs. 1 y 14.
- _____, «Poesía y originalidad», Índice de Artes y Letras, núms. 150-161, 1961, pág.29
- CANO, José Luis, «José Angel Valente», en Poesía española del siglo XX. de Unamuno a Blas de Otero, Madrid, Guadarrama, 1960, págs. 515-20.
- _____, «La poesía de J.A.Valente», Insula nº 163, junio de 1960, págs. 8-9.
- _____, «La memoria y los signos de J.A.Valente», Insula, nº 234, mayo de 1966, págs. 8 y 9.
- _____, «la poesía ética y crítica de J.A.

Valente: de A modo de esperanza a la memoria y los signos», en Poesía española contemporánea: las generaciones de posguerra, Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 141-52.

CANAS, Dionisio, «La mirada nocturna: J.A.Valente», en Poesía y percepción, Madrid, Hiperión, 1984, págs. 141-205.

CASTELLET, José María, «A modo de esperanza (Premio Adonais, 1954) de J. A. Valente», Revista de Barcelona, nº 166, 1955, pág. 10.

COSTAFREDA, Alfonso, «La poesía de J.A.Valente», Insula, nº 112, abril de 1955, pág.4.

CRESPO, Javier, «La trayectoria de J.A.Valente», Olvidos de Granada, nº 13, extra, 1986, págs.102-3.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago, Poesía social: un caso español contemporáneo, Valparaíso, Instituto de Lenguas y Literatura, Universidad Católica de Valparaíso, 1969.

_____, «La poética de lo social; Sobre el lugar del canto de J.A.Valente», Journal of Spanish studies: Twentieth Century, nº 6, 1978, págs. 3-11.

_____, «Los efectos de la resonancia en la poesía de J.A.Valente», en Randolph D. Pope ed., The Analysis of Literary Texts, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press, 1980, págs. 107-18.

_____, «Breve son: clave interpretativa de la obra poética de J.A.Valente», Hispania, nº

66, 1983, págs. 376-84.

_____ , Voces y ecos en la poesía de J.A.Valente. Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.

DEBICKI, Andrew P. «J.A.Valente: lectura y relectura», en Poesía del conocimiento, Madrid, Júcar, 1986, págs.169-98.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, «La poética de J.A.Valente: Mandarla», Syntaxis, núm.5, primavera 1984, págs.8-22.

_____ , «Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en El signo poético, Madrid, Playor, 1987, págs.174-8.

ENGELSON MARSON, Ellen, Poesía y poética de J.A.Valente, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978.

FERNANDEZ SANTOS, Francisco, «J.A.Valente: Poemas a Lázaro», Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, nº 43, 1960, págs. 117-8.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Mandarla/ J.A.Valente», en Poesía española 1982-83. Crítica y antología, Madrid, Hiperión, 1983, págs.51-3.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «La poesía como conocimiento: J.A.Valente», en La segunda generación de posguerra, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, 1986, págs.88-92.

GELMAN, Juan, «Bajo algunos textos del poeta», Químera, núms. 39-40, julio-agosto 1984, págs.87-89.

GIMFERRER, Pedro, «Cavafis entre nosotros», Insula, nº 214, septiembre de 1964, pág.3.

_____, «Trayectoria de J.A.Valente» (1973), en Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs. 142-5.

_____, «La poesía última de J.A.Valente», en Op. cit., págs. 137-141.

_____, «Valente en prosa», en Op. cit., págs. 146-8.

GONZALEZ MARÍN, M^a Carmen, «J.A.Valente: una poética sobre la materia de Tàpies», Insula, nº 403, junio 1980, págs. 3 y 5.

_____, «Una lectura del cosmos: el último libro de J.A.Valente», Insula, nº 413, abril de 1981, pág.7.

_____, «Sobre EL Fulgor, de J.A. Valente», Insula, nº 462, mayo 1985, pág.8.

GONZALEZ- MUELA, Joaquín, «La poesía de J.A.Valente: EL Inocente», Insula, nº 304, 1972, págs. 1 y 13.

_____, «La trama de la poesía de J.A.Valente», en La nueva poesía española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, págs. 45-57.

GOYTISOLO, Luis, «La piedra, el centro y la vía interior», Quimera, núms. 39-40, julio-agosto 1983, págs.92-3.

GRANDE, Félix, «Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta

a J.A.Valente», Indice de Artes y Letras, nº 242, 1969, págs.30-1.

HARTH, Dorothy, «J.A.Valente. A modo de esperanza», Books Abroad, nº XXXI, 1957, págs. 299-300.

JIMÉNEZ, José Olivio, «Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de La memoria y los signos de J.A.Valente», en Diez años de poesía española: 1960-1970, Madrid, Insula, 1972, págs. 223-43.

_____, «Crónica de Poesía: Bousoño y Valente», Plural, nº 46, 1975, págs. 58-64.

LÉRTORA, Juan Carlos, «Valente, José Angel: Breve son», Signos. Boletín Bibliográfico, I, nº 3, 1970, págs.12-15.

_____, «Poemas a Lázaro: Líneas de entrada a una poética», Cuadernos Hispano-americanos, nº 341, 1978, págs. 394-400.

LÓPEZ ABADÍA ARROITA, Isabel S., La génesis del universo poético de J.A.Valente, Rennes, Université de Haute Bretagne, Centre d'Etudes Hispaniques e Hispanoamericaines, s.f.

LÓPEZ CASTRO, Armando, La poesía de J.A.Valente (Tesis doctoral), Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, 1978.

_____, «La crítica española sobre poesía», Insula, nº 424, 1982, p.14.

LUBINA, José Angel, «J.A.Valente: La memoria y los signos», Claraboya, nº 15, 1967, págs. 34-6.

- MACRÍ, Oreste, «Memoria e segni nella poesia di J.A.Valente», L'Approdo Letterario, nº 35, 1966, págs. 78-92.
- MANTERO, Manuel, «J.A.Valente: Poemas a Lázaro», Cuadernos de Agora, núms. 43-5, mayo-junio 1960, págs. 46-9.
- MARRA-LÓPEZ, José R., «La poesía de J.A. Valente», Insula, nº 219, febrero de 1965, pág.5.
- MARTÍN GAITE, Carmen, «Un espacio para el silencio», El País, 16-IV-1989, pág.13.
- MARTINO, Florentino, «La poesía de J.A.Valente», Papeles de Son Armadans, nº LI, 1968, págs. 144-62.
- _____, «Nota a Breve son de J.A.Valente», Insula, nº 278, 1970, págs. 10-11.
- MAS, Miguel, La escritura material de J.A.Valente, Madrid, Hiperión, 1986.
- MAYORAL, Marina, «J.A.Valente: "Una inscripción"», en Poesía española contemporánea, Madrid, Gredos, 1973, págs. 243-52.
- MIRÓ, Emilio, «J.A.Valente: La memoria y los signos», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 203, noviembre 1966, págs. 473-8
- _____, «Poesías completas y antologías», Insula, nº 317, 1973, pág.6.
- MORALES, Rafael, «A modo de esperanza de Valente», Atenero, nº 81, 1955, pág.27.

- PELEGERO, Ramón, «Poemas a Lázaro de J.A.Valente»,
La caña gris, nº 3, invierno 1960-61, págs.35-6.
- PERSIN, Margaret, «Teorías del lenguaje subyacentes en
Poemas a Lázaro de J.A.Valente», en Poesía como
proceso: Poesía española de los años 50 y 60,
Madrid, José Porrúa Turranzas, 1986, págs. 23-47.
- _____, «J.A.Valente y la ansiedad de la
influencia», en Op.cit., págs. 173-90.
- POLO, Milagros, J.A.Valente: Poesía y poemas, Madrid,
Narcea, 1983
- POSTIGO, Mario, «Unas pocas palabras verdaderas.
J.A.Valente: Breve son», Índice de Artes y Letras,
nº 244, 1969, págs. 39-40.
- _____, «Variaciones sobre un poema de
Valente», en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos
Llorach, t.III, Oviedo, Universidad, 1978.
- QUINONES, Fernando, «Poemas a Lázaro de J.A.Valente»,
Cuadernos Hispanoamericanos, nº 155, 1962, págs.
285-7.
- RABAGO, Joaquín, «El fin de la Edad de Plata», Triunfo,
nº 594, 1974, págs.43-4.
- RISCO, Antonio, «Lázaro en la poesía de J.A.Valente»,
Hispania, nº 56, 1973, págs. 379-85.
- REBOLLEDO, T.D. y RODRÍGUEZ, A., «Escupiendo palabras:
El conflictivo proceso creativo en Angel González y
J.A.Valente», en Simposio-Homenaje a Angel

González, Madrid, José Esteban editor, 1987,
págs. 129-35.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «La poesía de J.A.Valente»,
Cuadernos Hispanoamericanos, nº 222, 1968,
págs. 683-7.

_____, «Un nuevo libro de Valente
(Breve son)», C. Hispanoamericanos, nº 233, 1969,
págs. 551-5

_____, «J.A.Valente: la escritura
acosada», Insula, nº 330, 1974, pág. 14.

SANCHEZ ROBAYNA, «Arte de la composición del silencio»,
El País, 18-III-1979.

SANZ ECHEVARRÍA, Alonso, «De la obstinada posibilidad
de la luz: la poesía última de J.A.Valente», Jugar
con Fuego, núms. 3-4, 1977, págs. 127-36.

LEZAMA LIMA, José, «J.A.Valente: un poeta que camina su
propia circunstancia», Revista de Occidente, 3ª
época, nº 9, julio 1967, págs. 60-61

ULLAN, José Miguel, «La memoria y los signos de J.A.
Valente», Trinchera, 2ª época, nº 2, 1966

_____, «El día de la ira (Sobre el último
libro de J.A.Valente)», Insula, nº 252, 1967, págs.
7 y 14.

_____, Noventa y nueve poemas (prólogo,
selección, y addenda), Madrid, Alianza Editorial, 1981.

VALCÁRCEL, Eva, «La teorización poética de

J.A.Valente», Cuadernos de Estudios Gallegos, nº 101, 1986, págs, 377-84.

-----, El fulgor o la palabra encarnada,
Barcelona, PPU, 1989.

ZAMBRANO, María, «La mirada originaria en al obra de J.A.Valente», Quimera, nº 4, febrero 1981, págs. 39-42.

3.3. ENTREVISTAS:

-, «J.A.Valente: Premio Adonais, 1954», Ateneo, nº especial, 1955, pág.42.

ALAMEDA, Sol, «Un poeta en el tiempo», El País semanal, nº 561, 10 de enero 1988, págs.18-23.

ANCET, Jacques, «Distinguer les voix des échos», Magazine Littéraire, nº 170, marzo 1981.

MARTIN ARANCIBIA, J., «Palabras y ritmos: el don de la lengua», Quimera, núms. 39-40, julio-agosto 1984, págs.83-6.

SCHVARTZ, Carlos, «J.A.Valente, Al dios del lugar», El País, 12-IV-1989, pág.34.

SUNÉN, Juan Carlos, «El "Cántico espiritual" de Valente», El País, 7-X-1989, pág.36.

4. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE CLAUDIO RODRÍGUEZ

4.1. BIBLIOGRAFÍA DE C. RODRÍGUEZ:

4.1.1. Poesía (primeras ediciones):

Don de la ebriedad, Madrid, Ediciones Rialp, 1953.

Conjuros, Torrelavega, Ediciones Cantalapiedra, 1958.

Alianza y condena, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.

El vuelo de la celebración, Madrid, Visor, 1976.

Calle sin nombre, Málaga, Jarazmín-Cuadernos de Poesía, invierno 1982-83.

El robo, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983.

4.1.2. Poesía (otras ediciones):

Poesía (1953-1966), (introducción de Carlos Bousoño), Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

Antología poética (Introducción y selección de Philip W. Silver), Madrid, Alianza, 1981.

Desde mis poemas (prológico del autor), Madrid, Cátedra, 1983.

Conjuros (reedición), Barcelona, Taifa, 1985.

Conjuros (edición de Luciano García Lorenzo), Zamora, Diputación de Zamora, 1988.

Claudio Rodríguez (antología), (introducción y selección de Dionisio Cañas), Barcelona, Júcar, col. Los Poetas, 1988.

Claudio Rodríguez para niños, (introducción y selección de Luis M. García Jambrina y Luis Ramos de la Torre), Madrid, Ediciones de la Torre, 1988.

4.1.3. Crítica:

«Unas notas sobre poesía», en Francisco RIBES ed., Poesía última, Madrid, Taurus, 1963, págs.87-92.

«A manera de un comentario», en Desde mis poemas, cit., págs.13-21.

Reflexiones sobre mi poesía, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB «Santa María», Universidad Autónoma, 1985.

«Viendo jugar al corro», ABC, 18-1-1987, pág.3.

«Hacia la contemplación poética», ABC, 22-2-1987, pág.3.

«Apuntes sobre fauna y poesía», ABC, 10-5-1987, pág.3.

«Entrando en Salamanca», ABC, 4-6-1987, pág.3.

«Leopardi», ABC, 13-6-1987, pág.3.

«Junto a Gabriel Miró», ABC, 9-8-1987, pág.3.

«El juego de la pelota a mano», ABC, 1-11-1987, pág.3.

4.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE C. RODRÍGUEZ:

BOURNE, Louis, «Plotino y las hermosas agresiones de C. Rodríguez», Libros, nº 25, 1984, págs. 3-4.

BOUSONO, Carlos, «La poesía de Claudio Rodríguez», en Poesía poscontemporánea, Barcelona, Júcar, 1984, págs. 113-39.

_____, «La ebriedad de un poeta puro», El país, 21-5-1989, pág. 17.

BRADFORD, Carol A., «Transcedent Reality in the Poetry of C. Rodríguez», Journal of Spanish-Twentieth Century, VII, 1979, págs. 133-46.

_____, «Francisco Brines and C. Rodríguez: Two Recent Approaches to Poetic Creation», Crítica Hispánica, nº. 2, 1980, págs. 29-40

_____, «From Vicente Aleixandre to C. Rodríguez, love as a Return to the Cosmos», Hispanic Journal, IV, 1982, págs. 97-104.

BRUFLAT, Alan S., Ambivalence and Reader Response in the Poetry of C. Rodríguez, University of Kansas, 1986 (tesis doctoral).

Cuadernos de la lechuza, mayo de 1987, nº especial dedicado a C. Rodríguez.

CANO, José Luis, «La poesía de C. Rodríguez», Insula, nº 230, enero de 1966, págs. 8 y 9.

_____, «la poesía de C. Rodríguez: de Conjuraciones

a Alianza y Condena », en Poesía española contemporánea: las generaciones de postguerra, Madrid, Guadarrama, 1974, págs.153-64.

_____, «Un libro nuevo de C.Rodríguez: El vuelo de la celebración», Insula, nº 359, octubre 1976, págs.8-9 y 10

CANAS, Dionisio, «La mirada auroral: C.Rodríguez», en Poesía y percepción, Madrid, Hiperión, 1984, págs. 81-140.

_____, «Introducción», en Claudio Rodríguez, Barcelona, Júcar, col. «Los poetas», 1988, págs.7-97.

DEBICKI, Andrew P., «C.Rodríguez: los códigos lingüísticos y sus efectos», en Poesía del conocimiento, Barcelona, Júcar, 1987, págs.83-108.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, «Poesía de C.Rodríguez», en Al pie de la poesía, Madrid, Editora Nacional, 1974, págs. 188-192.

GALLEGO, Vicente, «C.Rodríguez, Conjurados, veinte años después», Insula, nº 483, 1987, pág.9

GARCÍA JAMBRINA, Luis M., «La trayectoria poética de C. Rodríguez (1953-1976): Análisis del ritmo», Stydia Zamorensia. Philologica, VIII, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1987, págs. 97-118.

_____, y RAMOS DE LA TORRE, L., Guía de lectura de C.Rodríguez, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «Alianza y condena», Revista de Literatura, núms.55-6. 1965, págs. 308-9.

- , «Conjuros: En Busca del paraíso perdido», en Claudio RODRÍGUEZ, Conjuros, Zamora, Diputación de Zamora, 1988, págs. 11-24.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Desde mis poemas/ C. Rodríguez, en Poesía española 1982-3. Crítica y antología, Madrid, Hiperión, 1983, pág.69.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo, «Algunas consideraciones sobre la poesía de C. Rodríguez», Olvidos de Granada, nº 13, extr., junio de 1986, págs.94-8.
- GARCÍASOL, Ramón de, «C. Rodríguez: Don de la ebriedad», Insula, nº 99, marzo de 1954, pág.7.
- GIMFERRER, Pere, «La poesía de C. Rodríguez», Triunfo, nº 472, 19-7-1971.
- GONZALEZ MUELA, Joaquín, «Claudio Rodríguez», en La nueva poesía española, Madrid, ediciones Alcalá, 1973, págs.59-80.
- JIMENEZ, José Olivio, «Hacia la verdad en Alianza y condena (1965), de C. Rodríguez», en Diez años de poesía española, Madrid, Insula, 1972, págs.145-74.
- , «C. Rodríguez entre la luz y el canto: Sobre El vuelo de la celebración», Papeles de Son Armadans, nº CCLX, t.LXXXVII, nov.1977, págs.103-24.
- KEEFE UGALDE, Sharon, «Los pasos lejanos de César Vallejo en la poesía de C. Rodríguez», en Simposio-homenaje a Angel González, Madrid, José Esteban editor, 1987, págs.95-112.

LUCIO, Francisco, «Dos poetas en sus libros: F.Brines -C.Rodríguez», Insula, nº 304, 1972, págs. 4-5.

MANDLOVE, Nancy B., «Carnal Knowledge: C.Rodríguez and El vuelo de la celebración», The American Hispanist, IV, núms. 32-3, 1979, págs.20-33.

MARCO, Joaquín, «Evolución de la poesía de C.Rodríguez», en Ejercicios literarios, Barcelona, Táber, 1969.

MILLER, Martha La Follete, «Elementos metapoéticos en un poema de C.Rodríguez», Explicación de Textos Literarios, 8, 1979-80, págs, 127-36.

_____, «Linguistic Skepticism in El vuelo de la celebración», Anales de Literatura Española Contemporánea, nº 6, 1981, págs. 105-21.

MIRÓ, Emilio, «C.Rodríguez: Alianza y condena», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 201, septiembre de 1966, págs. 809-12.

MOLERO, Juan Carlos, «La poesía de C.Rodríguez», Levante, I, 15-5-1966; II, 22-5-1966; III, 5-6-1966.

MUDROVIC, William Michael, «C.Rodríguez's Alianza y condena: Technique, Development, and Unity», Symposium, nº 33, 1979, págs. 248-62.

_____, «The Progression of Distance in C.Rodríguez's Conjurados», Hispania, nº 63, 1980, págs.328-34.

_____, «Time and Reality in

C. Rodríguez's El vuelo de la celebración», Anales de la literatura española contemporánea, nº 6, 1981, págs. 123-140.

OJEDA ESCUDERO, Pedro, «El "Poderío de las sensaciones" en la poesía de C. Rodríguez (a través del poema "Lágrima")», en Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 244-49.

PANERO, Leopoldo, «Crecimiento en la noche. Contornos de C. Rodríguez», en Obras completas, vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1973

PERSIN, Margaret H., «La sintaxis de la aserción en la poesía de C. Rodríguez», en Poesía como proceso: Poesía española de los años 50-60, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1986, págs. 79-118.

PRIETO DE PAULA, Angel L., «C. Rodríguez entre la iluminación y la muerte», Insula, núms. 444-5, nov.-dic. 1983, págs. 7 y 8.

-----, «La voz de C. Rodríguez», EL País, 5-6-1983, pág. 14.

-----, «De la dualidad a la unión en la poesía de C. Rodríguez», en Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., págs. 238-43.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «La poesía de C. Rodríguez a la vista de El vuelo de la celebración», Alamo, nº 57, 1976, s. p.

SALA, José M^a, «Algunas notas sobre la poesía de C. Ro-

dríguez», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 334, abril 1978, págs. 125-41.

SANZ ECHEVARRÍA, Alfonso, «El vuelo de la celebración, de C. Rodríguez», Jugar con el fuego, nº 2, 1976, págs. 47-51.

SEGOVIA, Tomás, «Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles», en Contracorrientes, México, Universidad Nacional Autónoma, 1973, págs. 275-98.

SIEBENMANN, Gustav, Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973, págs. 463-66.

SILES, Jaime, «La palabra fundadora», Quimera, núms. 9-10, julio-agosto de 1981, págs. 75-7.

_____, «Dos versos de C. Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas: Ensayo de reconstrucción», Insula, núms. 444-5, nov.-dic. 1983, págs. 7 y 8.

SILVER, Philip W., «C. Rodríguez o la mirada sin dueño», en La casa de Anteo, Madrid, Taurus, 1985, págs. 220-39.

SOBEJANO, GONZALO, «"Espuma", de C. Rodríguez», Consenso-Revista de Literatura, t. 2, nº 3, 1978, págs. 37-50.

_____, «Impulso lírico y epifanía en la obra Claudio Rodríguez», en De los romances-villancico a la poesía de C. Rodríguez (22 ensayos sobre las literaturas españolas e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann), Madrid, José Esteban ed., 1984, págs. 409-27.

TUNDIDOR, Jesús Hilarario, Seis poetas de Zamora, Zamora,

Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1976.

VALENTE, José Angel, «Claudio Rodríguez», Indice de Artes y Letras, nº 84, septiembre de 1955, pág.18.

VARGAS-CHURCHILL, Alicia, «La coherencia de "Espuma" de C.Rodríguez», Explicaciones de textos literarios, 14, 1985-86, págs. 25-32.

VILLAR, Arturo del, «El don de la claridad de C.Rodríguez», Estafeta literaria, nº 592, 1976, págs.20-3.

4.3. ENTREVISTAS:

CAMPBELL, Federico, «C.Rodríguez o la influencia de todo», en Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971, págs.229-40.

CID, Alicia, «Un nuevo libro de C.Rodríguez», Blanco y Negro, 14-2-1976, pág.65.

FERNANDEZ PALACIOS, Jesús, «Claudio Rodríguez. A su manera», Fin de siglo, nº 8, 1984, págs.29-32.

NÚÑEZ, Antonio, «Encuentro con Claudio Rodríguez», Insula, nº 234, mayo de 1966, pág.4.

ULLAN, José-Miguel, «Escribo mientras camino», El País, 20-9-1981, pág.4/Libros.

VAQUERO, Isabel, «En la biblioteca de C.Rodríguez», Leer, nº 8, abril-junio de 1987, págs.40-1.

5. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA

5.1. BIBLIOGRAFÍA DE J. GIL DE BIEDMA

5.1.1. Poesía (primeras ediciones):

Versos a Carlos Barral (plaquette), Orense, edición del autor, 1952.

Según sentencia del tiempo (plaquette), Barcelona, Publicaciones de la Revista Laye, nº 9, 1953.

Compañeros de viaje, Barcelona, Joaquín Horta, 1959.

En favor de Venus, Barcelona, Colliure, 1965.

Cuatro poemas morales, (edición no venal), Barcelona, Joaquín Horta, 1961.

Moralidades, México, Joaquín Mortiz, 1966.

Poemas póstumos, Madrid, Poesía para todos, 1968.

Colección particular, Barcelona, Seix-Barral, 1969.

Las personas del verbo, Barcelona, Barral editores, 1975.

Las personas del verbo, (ed. aumentada) Barcelona, Seix-Barral, 1982 (2ª ed. 1985)

5.1.2 Poesía (otras ediciones):

Gil de Biedma (antología), con estudio de S. Mangini, Barcelona, Júcar, col. «Los poetas, 1980.

Antología poética, prólogo de J. Alfaya y selección de S. Mangini, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Moralidades, Barcelona, Taifa, 1985.

Volver (antología), estudio y notas de D. Cañas, Madrid, Cátedra, 1989.

5.1.3. Prosa

Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974

«Cartas de un joven poeta a otro. (Correspondencia inédita, J. Gil de Biedma-Carlos Barral)», Litoral, núms. 163-165, 1986, págs. 31-57.

«Doce cartas a Carlos Barral», Litoral, núms. 110-111, julio-agosto 1990, págs. 185-220.

5.1.4. Crítica:

El pie de la letra. Ensayos (1955-79), Barcelona, Crítica, 1980.

5.1.5. Artículos sueltos no incluidos en El pie de la letra:

«Pedro Salinas en su poesía», Laye, nº 17, febrero 1952, págs. 11-19.

«Antología consultada de la joven poesía española», Laye, nº 21, nov.-dic. 1952, págs. 88-91

«Una Antología de Arte Poética», Insula, nº 130, septiembre 1957, págs. 4 y 9.

«Pensamiento», Camp de l'Arpa, núms. 37-38, 1976.

«Acerca de por qué no escribo», Argumentos, nº 21,
1979, págs. 46-47.

«Wellington Place», Insula, núms. 444-445, nov.-dic.
1983, pág.8.

«Prólogo» a T.S. ELIOT, Quatre Quartets, trad. Alex
Susana, Barcelona, Laertes, 1984, págs. IX-XXXI.

«La imitación como mediación. o de mi Edad Media», en
Francisco RICO ed., Edad Media y literatura
contemporánea, Madrid, Trieste, 1985, págs.59-87.

5.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE J.GIL DE BIEDMA:

AGUIRRE, Jesús, «La destrucción de J.Gil de Biedma»,
El país, 13-1-1990, pág.30.

ALFAYA, Javier, «Jaime Gil de Biedma- El camino de un
poeta», El europeo, nº 614, 18 octubre de 1975,
págs.17-20.

_____, «Un español que piensa», La calle, nº
146, 6-12 enero de 1981, pág.24.

_____, «J.Gil de Biedma: Una poesía humana e
impura» , prólogo a J. GIL DE BIEDMA, Antología
poética, Madrid, Alianza editorial, 1981, págs.7-24.

ALONSO, Dámaso y RICO, Francisco, «Prolegómenos a un
poema de J.Gil de Biedma», Litoral, núms.163-5,
1986, págs.86-9.

AMUSCO, Alejandro, «El poeta como actor de sí mismo»,

El ciervo, núms. 271-272, noviembre de 1975, págs.32-33.

ASIAÍN, Aurelio, «Gil de Biedma, entre otros», Yuelta, XIV, nº 160, marzo 1990, págs. 23-25.

BARES, Manuel, «Gil de Biedma. Palabras de familia», Olvidos de Granada, nº 13, extr., junio 1986, pág.56.

BARÓN, Emilio, «Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna», Litoral, núms. 163-5, 1986, págs.130-37.

BARRAL, Carlos, «Apostillas a Compañeros de viaje, de J.Gil de Biedma», Papeles de Son Armadans, XX, nº 58, 1961, págs. 73-82.

BENÍTEZ REYES, Felipe, «Sobre J.Gil de Biedma», Litoral, núms. 163-5, 1986, págs.126-8.

BOUSÓN, Carlos, «Cantar como se habla. Perfil de J. Gil de Biedma», El país/libros, nº 222, 14-1-1990, pág.3.

CANAS, Dionisio, «La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma», en J.GIL DE BIEDMA, Volver, Madrid, Cátedra, 1989. págs.11-40.

_____, «Moral y máscara del canto», El país, 12-1-1990, pág.28.

_____, «La poesía de la ciudad en J.Gil de Biedma», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs. 47-8.

_____, «Gil de Biedma y su paseo solitario

entre las ruinas», Revista de Occidente, núms. 1110-111, julio-agosto 1990, págs. 101-110.

CARO ROMERO, Joaquín, Antología de la poesía crítica de nuestro tiempo, París, Ruedo ibérico, 1973.

CARNERO, Guillermo, «J. Gil de Biedma o la superación del realismo», Insula, nº 351, febrero 1976, págs. 1 y 12.

-----, «La poética de un poeta. El pie de la letra», El país/libros, nº 69, 15-2-1981, pág. 5.

DEBICKI, Andrew P., «J. Gil de Biedma: el tema de la ilusión», en Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Barcelona, Ediciones Júcar, 1987, págs. 199-223.

DOVAL, José, «Retrato del artista como enfermo joven», en Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990, págs. 145-52.

FERRATÉ, Juan, «A favor de J. Gil de Biedma (Prólogo a un libro no nato)», Si la píldora bien supiera no la doraran por de fuera, nº 5, enero-abril de 1969, Trent University, Peterborough, Ontario (incluido en Litoral, núms. 163-5, 1986, págs. 61-66).

-----, «Dos poetas en su mundo», en Dinámica de la poesía, 2ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1982, págs. 359-378.

FERRATER, Gabriel, «A propósito de Compañeros de viaje (Carta de G. Ferrater a J. G. de B.)», Litoral, núms. 163-5, 1986, págs. 71-3.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «¿Qué callaba Gil de Biedma?», Revista de Occidente, núms. 110-111, julio-agosto 1990, págs.115-130.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Quien no lea por placer, que no me lea», Los Cuadernos del Norte, nº 5, enero-febrero de 1981, pág.73.

GARCÍA MARTÍN, JOSÉ Luis, La segunda generación poética de posguerra, Badajoz, Excm. Diputación, 1986.

GARCÍA MONTERO, Luis, «J.Gil de Biedma. El juego de leer versos», Olvidos de Granada, nº 13, extr. junio 1986, págs.51-5.

GARCÍA ORTEGA, Adolfo, «A colación de dos maestros diferentes», El país/libros, año VII, nº 308, 15-9-1985, pág. 2.

_____, «Actualidad y homenaje», El país/libros, año VIII, nº 351, 10-7-1986, pág.7.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, «J.Gil de Biedma: su tributo social», Camp de l'arpa, núms. 35-6, agosto-septiembre de 1976.

GARCÍA HORTELANO, Juan, «Dos amigos», Revista de Occidente, núms, 110-111, julio-agosto 1999, págs.5-10.

GIL DE BIEDMA, Jaime, «Doce cartas a Carlos Barral y unas notas sobre poesía», Revista de Occidente, julio-agosto 1990, págs.185-230.

GIMÉNEZ FRONTIN, José Luis, «Entre "sociales" y "novi-

simos": el legado poético de Jaime Gil de Biedma», Quimera, nº 32, octubre de 1983, págs.52-63.

-----, «Gil de Biedma y la generación novísima», Insula, núms. 523-4, julio-agosto 1990, págs.57-8.

GIMFERRER, Pere, «La poesía de J.Gil de Biedma», Cuadernos Hispanoamericanos, LXVIII, nº 202, 1966, págs.240- 45.

-----, «La poesía de J.Gil de Biedma», Destino, nº 1985, 16-22 octubre de 1975.

-----, «Dos o tres cosas que yo sé de J.Gil de Biedma», El país/libros, año VII, nº 302, 4-8-1985, pág.8.

GONZALEZ, Angel, «J.Gil de Biedma: breve evocación de una larga amistad», Revista de Occidente, núms.110-111, págs.17-20.

GONZALEZ, Angel y MANGINI Shirley, «Tono y poesía: a propósito de J.Gil de Biedma», Prohemia, VI, 1, abril 1975, págs.119-33.

GONZALEZ MUELA, Joaquín, «Imágenes de J.Gil de Biedma», en La nueva poesía española, Madrid, Ediciones Alcala, 1973, págs.81-103.

GOYTISOLO, Juan, «Notas sobre la poesía de J.Gil de Biedma», Litoral, núms.163-5, 1986, págs.75-83.

JIMÉNEZ, José Olivio, «Una versión realista de la

irrealidad: sobre J.Gil de Biedma y su libro Moralidades, en Diez años de poesía española (1960-70), Madrid, Insula, 1972, págs. 208-13.

JIMÉNEZ MILLAN, Antonio, «La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de J.Gil de Biedma)», Litoral, núms. 163-5, págs.102-10.

LANZ, Juan José, «Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de J.Gil de Biedma», Insula, núms.523-4, julio-agosto 1990, págs.48-52.

LUCIO, Francisco, «J.Gil de Biedma. Tres poemas inéditos», Camp de l'arpa, nº 1, mayo de 1972, págs.3-5.

MANGINI, Shirley, Gil de Biedma, Barcelona, Júcar, col.«Los poetas», 1982.

_____, «El tiempo y el personaje poético en la obra de J.Gil de Biedma», Camp de l'arpa, núms. 35-6, agosto-septiembre de 1976, págs.53-61.

MARCO, Joaquín, «El paso del tiempo», El país/libros, 31-3-1985, pág.8.

MARSÉ, Juan, «Evocación del sótano negro», Litoral, núms. 163-5, 1986, págs.68-70.

MASOLIVER RODENAS, Juan Antonio, «El don de la elegía», Camp de l'arpa, núms. 35-6, agosto-septiembre de 1976, págs.24-25.

MOLINA FOIX, Vicente, «La voz dormida», El país/libros, nº 222, 14-1-1990, pág.2.

- ORTIZ, Fernando, «Un poeta romántico», Índice, suplemento nº 2, febrero 1976, pág.5
- PROVENCIO, Pedro, «J.Gil de Biedma», en Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50, Madrid, Hiperión, 1988, págs.113-31.
- RICO, Francisco, «Poemas póstumos», en Primera cuarentena y tratado general de Literatura, Barcelona, El festín de Esopo, 1982, págs.133-6.
- RIERA, Carme, «Aproximación a un poema de J.Gil de Biedma», Hora de poesía, nº 31, 1984, págs.75-81.
- , «El río común de Juan Marsé y J.Gil de Biedma», Quimera, nº 41, 1985, págs.56-61
- , La Escuela de Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1988.
- , «J.Gil de Biedma y C.Barral, plagiaríos de sí mismos (Algunas notas sobre la relación entre prosa y verso)», en Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990, págs.141-44.
- , «El núcleo poético de la "Escuela de Barcelona": Vocación de Modernidad», Insulat, núms.523-4, julio-agosto 1990, págs.7 y 8.
- , «Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (Homenaje a Ç.Barral y a J.Gil de Biedma)», Revista de Occidente, núms. 110-111, julio-agosto 1990, págs.57-72.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Jaime Gil de Biedma desde sus

Poemas póstumos», Cuadernos Hispanoamericanos,
LXXXIX, nº 237, 1969, págs.788-95.

ROVIRA, Pere, La poesía de J.Gil de Biedma, Barcelona,
Edicions del Mall, 1986.

_____, «La voz ensimismada de Poemas póstumos»,
Litoral, núms.163-5, 1986, págs.121-24.

_____, «Las relaciones generosas. J.Gil de Biedma
y Carlos Barral», Insula, núms. 523-4, julio-agosto,
1999, págs.45-7.

RUPÉREZ, Angel, «Indicios de inmortalidad en la niñez
(Wordsworth en Gil de Biedma)», Insula, núms. 523-4,
julio-agosto 1990, págs.55-7.

SALVADOR, Alvaro, «Para leer a Gil de Biedma», Litoral,
núms. 163-5, 1986, págs.150-55.

SANGER, Richard, «La codificación del sueño: El héroe en
la poesía de J.Gil de Biedma», Litoral, núms.163-5,
1986, págs.92-8.

_____, «Una guirnalda incompleta para J.Gil de
Biedma», Insula, núms.523-4, julio-agosto, 1990,
págs.52-3.

SEGOVIA, Tomás, «Retórica y sociedad: cuatro poetas
españoles», en Contracorrientes, México, Universidad
Nacional Autónoma, 1973, págs.275-98.

SORIA OLMEDO, Andrés, «Gil de Biedma, lector», Litoral,
núms. 163-5, 1986, págs.99-101.

SUNÉN, Luis, «Homenaje a J.Gil de Biedma. Una reflexión

sin límites», Indice, suplemento, nº 2, febrero de 1976, pág. IV.

SUSANA, Alex, «Inter pocula (diálogos informales con J.Gil de Biedma)», Litoral, núms. 163-5, págs.159-67.

TERUEL, José, La poesía de J.Gil de Biedma, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

VALENDER, James, «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», Litoral, núms.163-5, 1986, págs.139-48.

_____, «Gil de Biedma y El pie de la letra », Insula, núms.523-4, julio-agosto, 1990, págs.58-9.

VILLENA, Luis Antonio, «Poema y poeta al mismo tiempo», El país/libros, año IV, nº 134, 16-5-1982, pág.5.

5.3. Entrevistas:

BATLLÓ, José, «J.Gil de Biedma: El juego de hacer versos», Camp de l'arpa, nº 100, junio de 1982, págs.56-62.

CANALES, Jacque, «J.Gil de Biedma. El fin de un cancionero», El Urogallo, núms.44-5, enero-febrero 1990, págs.9-10.

COBOS, José Ma, «J.gil de Biedma. Como en sí mismo, al fin», Aioblanca, nº 5, febrero 1988, págs.63-8.

GALÁN, Joaquín, «J.Gil de Biedma con conciencia de lunas», La estafeta literaria, nº 632, 15-3-1978, págs.19-21.

- GARCÍA ORTEGA, Adolfo, «La perfección y el gozo. Entrevista con Jaime Gil de Biedma», El país/libros, año VIII, nº 351, 10-7-1986, págs.1 y 6.
- MERINO, José Luis, «J.Gil de Biedma», Los Cuadernos del Norte, nº 12, marzo-abril de 1982, págs.64-70.
- MESQUIDA Biel y PANERO Leopoldo M^a, «Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada», El viejo topo, nº 7, abril de 1977, págs.41-3.
- MOIX, Ana M^a, «Jaime Gil de Biedma», en 24 por 24, Barcelona, Península, 1972, págs.73-9.
- «Nuevo Fotogramas», «3 cerebros frente a 2 stars», Nuevo Fotogramas, nº 1250, 29-9-1972, págs.25-6.
- RIERA, Carme y MUNARRIZ, Miguel, «"Escribir fue un engaño. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo», El país/libros, nº 222, 14-1-1990, págs.1 y 2.
- RODRÍGUEZ, Gracia, «El oficio de escribir», Quimera, nº 32, octubre de 1983, págs.46-51.
- SWANSEY, Bruce y ENRÍQUEZ, José Ramón, «Una conversación con J.Gil de Biedma», en José Ramón ENRÍQUEZ, El homo sexual ante la sociedad enferma, Barcelona, Tusquets, 1978, págs.195-216.
- SYLVESTER, Santiago E., «J.Gil de Biedma: me obsesiona el poema perfecto», La calle, nº 71, 32 de julio-6 de agosto de 1979, págs.39-40.
- TORRES, Maruja, «J.Gil de Biedma: un sentimental incontrolado», El país, suplemento, nº 319, 22 de mayo de 1983, págs.10-13.