# El acceso a la contemporaneidad de la poesía española

## Las claves de una ruptura escalonada

### I

El estudio retrospectivo de la evolución de la literatura española en un determinado período de tiempo puede tener una doble función: o jugar un papel clarificador, intentando ajustar el análisis histórico a lo realmente ocurrido más que a la óptica dominante en un momento concreto, o dar por buena ésta y reiterar lo ya expuesto por toda suerte de estudiosos sin aportar luz alguna a sus conclusiones.

Si por lo primero se opta, se puede contribuir, en buena medida, a reparar injusticias y a revelar deformaciones —la historia, incluso la literaria, nunca es neutral—. Si por lo segundo, caminaríamos hacia una consolidación, probablemente con algunos aditivos de escasa importancia, de lo consabido y reiterado.

La historia de nuestra poesía en las últimas décadas no ha escapado a la deformación referida, como no ha escapado la novela —tal vez menos sujeta a ese fenómeno sin embargo— o el ensayo. La memoria es frágil y más frágil aún se muestra cuando una verdad supuesta se repite. Ya se sabe que la verdad a medias puede trocarse en verdad absoluta cuando se reitera al unísono y desde altavoces diversos.

# II

Vienen las anteriores líneas a cuento de la perseverencia con que desde distintos ángulos se viene manteniendo la idea de que la ruptura con la poesía de posguerra, especialmente con la etiquetada «social», se produjo al final de la década de los sesenta de la mano de algunos de los más relevantes miembros de la llamada generación del 70, o grupo novísimo o del 68, que diría Bousoño. Tal afirmación podría entenderse justificada hace dos décadas, cuando los adalides del culturalismo de entonces y los críticos que con ellos sintonizaban —de todos es sabido el papel jugado por Castellet— necesitaban de ella para consolidar su opción poética, para abrirse paso en la realidad literaria de su tiempo. Sin embargo, cuando han pasado los años y el distanciamiento podía propiciar una mirada retrospectiva con mayores dosis de objetividad, se insiste en ello de modo inexplicable —o sólo explicable a la luz de los intereses de los propios poetas protagonistas— a pesar de los cada día más consistentes datos que afloran a nuestra controvertida realidad de hoy.

Pere Gimferrer, quizás uno de los poetas de mayor calado de aquella leva, en una entrevista publicada en *Insula* a principios de 1989[1] respondía del siguiente modo a la pregunta formulada por Víctor García de la Concha respecto a su voluntad de alternativa poética en 1963: «Decididamente, sí. Me desagradaba la poesía que se venía haciendo, la poesía social, por más que estimara la de Blas de Otero y sintiera respeto hacia otros. A mí me interesaban Rubén, Perse, Eliot, Octavio Paz y la Generación del 27». Tales palabras, que reiteraban las muchas declaraciones con parecidos contenidos realizadas a lo largo de los años no parecen fruto de la improvisación o de un desliz. La prueba es que recientemente se pronunciaba en el mismo sentido: «Me atrajo mucho toda la literatura hispanoamericana porque la literatura que yo conocí en España desde los años 50 no me interesaba nada»... «Pero dejando de lado a Blas de Otero y a algunos autores particulares de aquella época, por ejemplo, Ana María Matute, el grueso me interesaba poco salvo en un aspecto: en los supervivientes de la generación de antes de la guerra, del 27»[2].

Resalto ambas declaraciones por considerarlas emblemáticas de una actitud muy extendida. Parece que hubiera un especial interés en presentar a las nuevas generaciones un cuadro de situación del siguiente tenor: tras el garcilasismo, el tremendismo y la poesía entre existencial y cotidiana de la inmediata posguerra, en España, todos a una (con alguna excepción) se pusieron a escribir poesía social a lo largo de los 50 y de los 60 hasta que irrumpieron, con vocación de salvadores, algunos de los integrantes de la ya histórica antología *Nueve novísimos* a realizar la histórica labor de la ruptura con aquel páramo social y berciano (no de Berceo, sino de berza).

Elevada a axioma incontestable esa supuesta verdad no parecen tener relevancia ciertas contradicciones de bulto como la reciente aparición de un admirable y riguroso artículo del mismo autor elogiando la obra de Claudio Rodríguez —y, aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid, afirmando que en España hoy, más que escri-

[1] *Víctor García de la Concha, «Entrevista a Pere Gimferrer»,* Insula, *enero 1989, número 505.*

[2] Leer, *mayo de 1991, número 42.*

birse verdadera poesía, se versifica—, autor de los cincuenta e irredento social-realista, como todo el mundo debería saber a juzgar por la panorámica que de cuando en cuando pinta Gimferrer de aquella época.

Dejando al margen ironías, creo que va siendo hora de corregir el tiro y ajustar la historia de nuestra poesía a lo realmente ocurrido y no a lo que algunos piensan que ha ocurrido. En fechas recientes se han publicado dos libros de indudable peso de dos poetas ya consagrados: *Agenda,* de José Hierro, y *Casi una leyenda,* de Claudio Rodríguez. De modo paralelo, Manuel Padorno publicaba tres entregas *(El hombre que llega al exterior, El nómada sale* y *Desnudo en Punta Brava),* mostrando el alcance y la peculiaridad de una voz incontestable y a lo largo del pasado año aparecieron cuatro libros de notable altura de otros tantos poetas casi coetáneos a los novísimos e integrables algunos en una promoción anterior: *Lente de agua,* de Antonio Hernández, *Bajorrelieve,* de Diego Jesús Jiménez, *Construcción de la rosa,* de Jesús Hilario Tundidor y *Testimonio de invierno,* de Antonio Carvajal.

Todos estos títulos son muestras, en el presente, que, con carácter retrospectivo, evidencian tanto la falsedad del aserto arriba apuntado como la continuidad de voces que con el realismo social sólo tuvieron una identidad moral y política inexcusable en aquel tiempo y que contribuyeron, antes de la aparición de *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte,* a afianzar las líneas de renovación/ruptura abiertas ya en los años 50, es decir, más de tres lustros antes de que el panorama poético del país comenzara a ser «usufructuado» por la oleada culturalista y sus correspondientes epigonías.

# III

¿Cómo enfocar el proceso de cambio poético? Recurriendo a la discutible teoría de las generaciones —prefiero el término grupo— exclusivamente desde una óptica ilustrativa, no estaríamos ante un «corte epistemológico» entre una poesía social y localista dominante, practicada por una generación en fase de desgaste, y una poesía más pegada a la individualidad y cosmopolita, protagonizada por una generación recién nacida y en fase de ascenso. El proceso así considerado —que es como habitualmente se analiza— raya en el simplismo y falla por la base. Es más, creo que, salvo en aspectos parciales —y, aun así, discutibles— es tan poca su correspondencia con la realidad que resulta difícil entender cómo cada vez que en las revistas y en otros textos especializados se aborda el recorrido por los treinta años quizá más decisivos vividos por la poesía española después de la guerra (1950-1980) se hace desde el estereotipo estratificador generación del 50/generación del 70 con puntuales correcciones que más la realidad que la voluntad de antólogos y especialistas van imponiendo. Gamoneda, Crespo, Carriedo, son ejemplos de poetas desterrados de las clasificaciones al uso que han ido salvándose con potencia e ímpetu propios, a contracorriente. Lo mismo cabría decir de otros que comenzaron a publicar con posterioridad.

Pero con todo, el problema no es, a mi juicio, ése. ¿Cuándo aparecen los primeros síntomas de ruptura con la poesía de posguerra, los primeros apuntes de renovación, de asimilación de corrientes ya asentadas en la poesía contemporánea europea y americana? ¿Es Gimferrer, como él afirma, y parte de los que lo acompañan en *Nueve novísimos* o ya los propios poetas del cincuenta y algunas personalidades de la generación anterior iniciarían una singladura de fondo que anticipaba no ya las obsesiones formales, que se muestran en la superficie, sino los hilos conductores, vertebrales, de fondo, por los que discurriría la poesía española en los años posteriores?

Ambas preguntas tienen una sola respuesta: los primeros signos aparecen en los 50 y los protagonizan los autores de esa generación. Tal afirmación, que podría aparecer dudosa hace quince o veinte años, es, al día de hoy, difícilmente cuestionable. Diría más: en los primeros años 60 ya aparecen libros, en algunos casos de indudable relieve en la historia de nuestra poesía, firmados por poetas de promociones anteriores, no sólo lejanos a los registros sociales desde el punto de vista estético, sino con claro aliento renovador, negando de modo contundente la teoría más extendida en la actualidad sobre el protagonismo novísimo en la citada ruptura: en 1964, Luis Feria publica *Fábulas de octubre,* Álvarez Ortega, *Invención de la muerte* y José Hierro, *Libro de las alucinaciones;* Antonio Gamoneda, en 1960, da a luz *Sublevación inmóvil;* en 1966, Carlos Barral publica *Figuración y fuga* y Francisco Brines, *Palabras en la oscuridad;* Alfonso Canales, en 1965, *Aminadab;* Bousoño, en 1962, *Invasión de la realidad,* y en 1967, *Oda en la ceniza;* Claudio Rodríguez, en 1967, *Alianza y condena.* Nadie con un mínimo de rigor puede afirmar que estos títulos son adscribibles a la llamada poesía social ni puede negar los elementos de renovación que alientan en ellos. Tampoco, que se trata de una muestra clara de que en aquellos años nuestro panorama poético era bastante más complejo que el que interesadamente se ha venido mostrando con una terquedad digna de mejores empresas.

## IV

Volviendo al 50, conviene destacar que si bien es cierto que buena parte de la obra inicial de algunos de sus representantes tiene referentes anclados en la poesía del compromiso (Angel González, Gil de Biedma, Eladio Cabañero, Sahagún), con inevitables influencias de uno de sus más genuinos cultivadores, Blas de Otero, y que el punto álgido de tal preocupación se expresa a finales de los cincuenta con la colección Collioure, no lo es menos que su práctica es circunstancial y que aquellos que perseveran en la «temática heredada» se habrían de situar, desde el punto de vista estético, de *concepción del poema,* en las antípodas de sus antecesores, no tardando mucho.

Barral había inaugurado su trayectoria con *Metropolitano,* Caballero Bonald con *Las adivinaciones,* Claudio Rodríguez con *Don de la ebriedad.* Primeras entregas aunque moralmente marcadas por un tinte solidario, con escasos nexos con el realismo

social. Como muestra sirvan estos tres títulos aparecidos a principios de los 50, ya que citar la ya amplia bibliografía de los miembros de esta generación y analizar la evolución de su obra haría excesivamente prolijo este trabajo —y, quizá, nos llevaría a reafirmar obviedades—. Sin embargo, sí me parece imprescindible resaltar los elementos comunes de su opción estética aun a riesgo de simplificar: la ruptura del concepto *poesía-comunicación,* en favor del más certero que concibe a la poesía como *conocimiento* (de la realidad, sí, pero, sobre todo, de la propia poesía); el paso de la consideración del *libro* como unidad de crítica y de percepción poética, propio de las generaciones anteriores, a la unidad de crítica *poema;* la separación entre actitud personal, ética, de compromiso social o político, y dedicación artística: el poema, la obra, como mundos autónomos, con vida propia, al margen de la biografía del autor —aunque vinculados a ésta—; la asunción de algunas de las enseñanzas de la poesía europea y americana —especialmente la anglosajona y la francesa—; la adopción de rasgos coloquiales en el lenguaje y la búsqueda de una premeditada desnudez expresiva; la presencia de la ironía, de la experiencia y la irrupción de la sexualidad —en todas sus vertientes— en el poema. Estos rasgos comunes tienen una plasmación diversa en cada uno de los poetas y en casos como Claudio Rodríguez, Francisco Brines o Carlos Barral adquieren características extremadamente singulares: en Claudio, el poema como celebración; en Brines como mecanismo contemplativo; en Barral, como indagación en el lenguaje y en sus potencialidades analíticas en el campo de su propia psicología —lo que conlleva no pocas dosis de dificultad y hermetismo—.

## V

Pero la ruptura no se limita al propio ejercicio creativo. Se expresa, con escasos márgenes para la duda, en las elaboraciones teóricas de buena parte de los autores del medio siglo. Unas elaboraciones que tienen título y fecha y que muestran sin paliativos que algo estaba ocurriendo en la poesía española en aquella década, que ya se cocía la ruptura con las líneas dominantes en la posguerra y se apuntaba una renovación de fondo. Datos de tanto relieve como la publicación del texto/réplica de Carlos Barral a Bousoño *Poesía no es comunicación,* en 1953, como la aparición, en 1955, del trabajo introductorio de Gil de Biedma a *Función de la poesía y función de la crítica,* de Eliot, o los textos de Claudio Rodríguez *Unas notas sobre poesía* (1963) o de José Ángel Valente, *Tendencia y estilo,* evidencian que no sólo se daba una ruptura intuitiva con la poesía social, sino que aquélla tenía un sustrato *consciente,* que se estaba produciendo el entronque de la nueva poesía española con los vientos que venían de Europa y Norteamérica y una asimilación de las propuestas y experiencias de poetas como Eliot, Browning, Baudelaire, Mallarmé, entre otros, y recuperando el aliento de fondo del 27 con restituciones y relecturas de poetas como Jorge Guillén

o Cernuda —sin olvidar a Pedro Salinas, no ajeno, a mi juicio, a la obra de Claudio Rodríguez—.

# VI

Tras el grupo poético de los años 50 —en algunos casos casi encabalgándose con su obra— aparecen nuevos signos de renovación, de distanciamiento con respecto a la poesía social —lo que no significa abandono de sus preocupaciones temáticas—. Dejando al margen las propuestas renovadoras de la tradición social que abandera el grupo *Claraboya*, de León, a principio de los 60 comienza a publicar una nueva «oleada» de poetas: son los nacidos entre la segunda mitad de la década de los 30 y los primeros 40 —más algún autor retardado—. Se trata de poetas que, sin renunciar a los referentes de realidad de la poesía, o ahondan en las conquistas del 50, iluminando nuevas posibilidades, o investigan nuevos caminos, especialmente en el plano estético, en las potencialidades del lenguaje. La poesía española recibe una aportación de aire fresco: mayor plasticidad de la palabra, tendencia a la actitud meditativa, despuntes surrealistas y visionarios, reconstrucción de la realidad y del recuerdo e incorporación selectiva de elementos barrocos, son algunas de las características de los nuevos vientos poéticos. Bien es verdad que esta poesía aparece de modo gradual y en silencio en comparación con el estruendo —porque estruendo fue si tenemos en cuenta la escasa atención que los medios informativos suelen prestar a los procesos poéticos— con que aparecería *Nueve novísimos*. También lo es que no parten de cero, que no descalifican lo inmediatamente precedente y que, pese a ello, están tan alejados estéticamente del «sendero social-realista» como lo estarían después la mayoría de los poetas del 70.

Pensar en el proceso de renovación de la poesía española sin tener en cuenta textos como *La ciudad* (1965), de Diego Jesús Jiménez, *El mar es una tarde con campanas* (1965), de Antonio Hernández, *Las piedras* (1964), de Félix Grande, *La agorera* (1958), de Soto Vergés, *Junto a mi silencio* (1962), de Jesús Hilario Tundidor o *Tierra de nadie* (1967), de Ángel García López, por citar sólo unos cuantos títulos aparecidos en aquellos años —a los que no se suele aludir en los consabidos recuentos— se hace difícil por no decir imposible.

Son libros que muestran la diversidad de caminos por los que discurre la nueva poesía española en la década de los 60. Tal vez el hecho arriba referido de que sus autores no actuaran desde la descalificación global de lo precedente limitara el impacto de sus conquistas en la realidad literaria de entonces. Pero su obra está ahí como una evidencia más de que el páramo social con el que decía romper la siguiente promoción de poetas sólo existía en la imaginación entusiasta y cuasiadolescente —y probablemente interesada— de algunos de sus protagonistas.

# VII

Una imaginación que no se limitaría a la teoría antedicha. El 70 incorpora no una revolución en el ámbito del lenguaje y de la poesía en su más profundo sentido, sino una revolución *temática:* el cosmopolitismo, el culturalismo, la tendencia a la cita, la búsqueda en paraísos territoriales remotos —extraídos, a su vez, de los textos de poetas europeos o americanos indiscutibles—, el retorno al grupo *Cántico,* la irrupción de algunos símbolos de la cultura de masas y la voluntad expresa de buscar referentes en poetas como Pound, Cavafis, Hölderlin o Eliot, entre otros, aparecen como «leit-motiv» de su propuesta.

El paso del tiempo demostraría no sólo la escasa cohesión de la propuesta, sino la frágil base sobre la que se levantaba. Más que recoger las aportaciones de fondo de Eliot o Pound, se caminaba hacia la imitación; más que asumir las enseñanzas de Cavafis o Hölderlin, se recuperaban sus paisajes y se recreaban. Una suerte de impostación de algunos clásicos contemporáneos era la norma al margen de la indudable calidad y el duradero aliento de la obra de algunos novísimos. «Glosar es hoy la única actividad creativa —en lo literario— que me parece honesta y divertida», llegó a decir un tardío culturalista, Luis Alberto de Cuenca —hoy entregado a más fructíferas experiencias—, en 1978. Con el paso de los años se ha puesto de relieve la endeblez de esta revolución —que tenía mucho de emulativo de los movimientos vanguardistas de los años 20—. Buena parte de sus representantes, los más lúcidos, han ido no sólo modificando las líneas esenciales de su obra, acercándola a algunas claves dominantes en las poéticas del 50 y del 60, sino variando su visión del pasado poético con el que pretendían haber roto: comienzan a «salvar» a algunos poetas del 50 —cada vez son más los salvados gracias a la solidez, a la capacidad innovadora y a la perdurabilidad de su obra— como Claudio Rodríguez, Gil de Biedma o Valente, y a ver con ojos distintos a otros —González, Sahagún, Gamoneda...—. Hoy los senderos por los que transita la poesía de los antaño novísimos van de la apuesta metafísica (Octavio Paz al fondo) a la retórica del silencio (Valente en la recámara), pasando por una poesía neoexperiencial, neobarroca o formalista en sentido estricto, por no hablar de la metapoesía.

Sólo Leopoldo María Panero, persistente en su malditismo de origen y rabiosamente original; Antonio Martínez Sarrión, que ha ido hacia el adelgazamiento formal manteniendo su peculiar causticidad, Vázquez Montalbán, enlace natural con el 50, coloquial, irónico y directo, y Antonio Carvajal, tan clasicista hoy como en sus orígenes, han persistido en una línea poética originaria que muy poco tenía que ver con el enfoque culturalista del manifiesto novísimo. Los demás, quizá con la excepción de Molina Foix, que sin haber publicado un libro poético hasta hace apenas un año se ha mantenido, no se sabe por qué —o tal vez sí— en todas las antologías de la época, han sufrido una suerte de «catarsis por etapas» que les ha llevado a enlazar con lo que antaño descalificaron.

Saludable proceso que muestra, una vez más, que el tiempo es el único juez al que debemos remitirnos.

## VIII

De todo lo dicho hasta aquí —forzosamente esquemático dadas las limitaciones de espacio— se desprenden algunas conclusiones necesarias para la actualización de nuestra visión del proceso vivido por la poesía española entre 1950 y 1980 —la década de los 80, por falta de perspectiva, no ha sido objeto de análisis—: la inserción de ésta en la contemporaneidad, su ruptura con los criterios dominantes en la posguerra, se produce en los años 50 con una perspectiva de largo aliento, se madura y afianza con los poetas del 60 y adquiere componentes culturalistas radicales con la oleada novísima. Se trata, por tanto, de una ruptura escalonada y en cada una de las fases se mantienen elementos procedentes de la situación anterior con aliento propio. En ningún caso, por tanto, cabe adjudicar el protagonismo de tal proceso, como se viene haciendo reiteradamente, a los poetas del 70. La prueba más evidente es que el culturalismo que presuntamente informaba la ruptura, ha sido desactivado «a posteriori» por sus promotores y que la poesía que escriben las nuevas promociones, en los años 80 y en el comienzo de los 90, tiene infinitamente más que ver con las aportaciones del 50 y del 60 que con la declaración programática de Castellet a *Nueve novísimos.*

Este planteamiento, sin duda discutible —y para discutirlo estamos— comienza a abrirse paso trabajosamente en nuestro panorama literario. Si algo hay que lamentar de tan tardía reconsideración es que pone de relieve de modo casi dramático cómo con más frecuencia de lo que sería deseable la historia de la literatura —de la poesía— se hace más sobre la exclusión y el sectarismo que sobre el rigor. Y desde esa óptica en muy poco se ayuda a las nuevas generaciones a tener una visión exacta de lo ocurrido en nuestras letras: sería nefasto que, al final, esa historia quedara escrita en función de determinadas políticas editoriales, de determinadas opciones personales —tan legítimas como discutibles—, de conocidas operaciones de promoción sobre la base de hacer tierra rasa de lo precedente y de lo coetáneo discrepante. Los años 70 fueron pródigos en tales conductas. Sus secuelas aún se perciben en este fin de siglo. Lamentablemente.

**Manuel Rico**