



Antecedentes líricos de posguerra en la poética posmoderna española

Vicente Vives Pérez

Instituto de Enseñanza Secundaria La Nía, Aspe
vicentefcovives@yahoo.es

Resumen: Los rasgos de la literatura posmoderna aparecieron claramente en la tradición cultural española con la actividad literaria de la denominada *generación del 68*, pero estas características expresivas no surgieron por sí mismas. De hecho, la poesía posmoderna española restaura y actualiza diferentes episodios retóricos de nuestra poesía de posguerra, que son considerados como antecedentes inmediatos de la expresión estética posmoderna en este artículo. Aquí estudiamos cronológicamente los diversos episodios en relación con los rasgos retóricos de la poesía española del 68. El propósito de nuestro estudio es repasar y organizar el conjunto de sus influencias.

Palabras clave: Antecedentes líricos, Poesía española posmoderna

Abstract: The features of postmodern literature appeared clearly in Spanish cultural tradition with the so-called *68 generation's* literary activity, but this expressive features did not emerge for itself. In fact, the Spanish postmodern Poetry restored and updated different rethorical episodies of our post-war Poetry, which are considered like an immediate precedents of the aesthetic postmodern expression in this article. Here we study chronologically the several episodies in connection with the rethorical postmodern features of the 68's Spanish Poetry. The purpose of our study is revising and organizing the whole of its influences.

Key words: Poetical precedents, Spanish Postmodern Poetry

En este artículo se repasan algunos episodios retóricos que inciden en la conformación de la poética posmoderna española, que irrumpe con la generación del 68. Se trata de un variado conjunto de antecedentes estéticos que configuran y distinguen, a partir de nuestra tradición lírica más inmediata, la expresión lírica de la posmodernidad presente en los autores sesentayochistas. A nuestro juicio, tales hitos incidieron de modo diverso y en diferente grado en el desarrollo expresivo de la poética posmoderna española, que adquiere una conformación retórica plural en el conjunto del sesentayochismo. Pese a que Dionisio Cañas fija una fecha temprana para el inicio de la posmodernidad poética en España, la eclosión de sus rasgos definidores no ocurrirá hasta principios de la década del sesenta, momento en que entra en escena la generación del 68, lo que certifica que tales manifestaciones previas abonaron el terreno que adviene con lo posmoderno [1].

En efecto, siguiendo la opinión de Andrew P. Debicki, la poética posmoderna española alcanza su plenitud estética con la irrupción del 68, tras un pausado proceso de modulaciones retóricas que fue transformando el paradigma expresivo heredado de la lírica moderna. En nuestro artículo repasamos distintos y diferentes episodios poéticos de posguerra implicados en este itinerario de cambios y evoluciones que concurren en la consecución de una *episteme* artística posmoderna distintiva, por razones de su conflicto con o su rechazo de las ortodoxias modernas; se trata de episodios y prácticas líricas que implicaban una erosión de los postulados estéticos modernos, al proponer y desarrollar procedimientos retóricos que darán pábulo a su disolución posterior. Veamos con detenimiento cuáles son.

1. Poéticas abiertas de posguerra

En el horizonte literario de la inmediata posguerra española, tras la brusca ruptura con el *statu quo* de la cultura anterior a la contienda civil, se origina, por vía forzosa, la institucionalización de un dirigismo ideológico sin precedentes, a cuyo integrismo contribuía el aislamiento que resultaba del bloqueo político-económico puesto en marcha por la Europa aliada. Los modelos poéticos dominantes surgen de dos propuestas poéticas antagónicas, aunque condicionadas y complementarias ideológicamente en el proceso de *rehumanización* estética. Así, la asunción por parte de los vencedores de una estética anacrónica que desea emular el ideal clásico renacentista es el reverso de aquella otra lírica, la de los vencidos, apegada a su circunstancia histórica, que encuentra en la vehemencia existencial un adecuado registro de su desarraigo vital. El primer modelo, cuyo emblemático portavoz es la revista *Garcilaso*, parece vincularse con un signo antimoderno. Para Cañas, se trata de una formulación posmoderna por cuanto el fenómeno de su regresión estética propicia una relectura ideológica del período áureo del Imperio basado en la usurpación de sus símbolos que justifica los postulados totalitarios del franquismo. La apropiación y manipulación de sus mitos a través de la literatura y del arte franquistas contribuía a la exaltación y expansión de su ideario, y en ellas se legitiman los valores del «espíritu nacional», la mitificación del nacional-catolicismo, el servilismo ante la mitología imperialista o la defensa de los intereses de clase. La política cultural y el arte fascistas promulgan la unidad, el orden, la jerarquía, la autoridad como valores clasicistas, cuyo rigor se opone al modelo crítico de la modernidad. El elitismo vanguardista fue repudiado por el totalitarismo de la institución franquista, según teorizaba Ernesto Giménez Caballero en su célebre ensayo *Arte y Estado* [2]. De ese modo, la poesía oficial se convierte en una herramienta ideológica de la propaganda del régimen, que usurpa en su beneficio la imagen mítica del poeta-militar.

Sin embargo, en este contexto de fuertes tensiones ideológicas, un sector minoritario de la poesía española irá afianzando su voluntad de restablecer una continuidad con los restos del naufragio del vanguardismo anterior a la Guerra Civil. Es éste un impulso aislado en la cultura de posguerra, cuyo valor y significado intentan ir más allá de la polarización ideológica de las poéticas *arraigadas* y *desarraigadas* mayoritarias. Pese a su marginalidad, esta vertiente lírica presenta una orientación revulsiva contra la ideologización del arte, ya sea el *garcilasismo*, que se puso al servicio del franquismo, ya sea el que, en trincheras contrarias, ofrecía el *españañismo*. La formulación abierta y experimental de estas poéticas marginales entra en conflicto con ciertos postulados de la modernidad triunfante, si bien éstos tienen motivaciones radicalmente diferentes a su rechazo por la estética franquista: aunque de origen vanguardista, éstas recelaban de la teleología moderna que seguía vigente en el arte comprometido de la época. Quizá por un efecto de identidad, estas poéticas marginales fueron objeto de recuperación por parte de los autores del 68, que admiraron y reconocieron la tenacidad estética que suponía explorar la dimensión imaginativa de la poesía en un contexto cultural tan hostil [3].

Quizás el caso más llamativo —e importante— en la poesía de la inmediata posguerra sea el *Postismo*, aunque no fue el único. El sesgo irreverente de este movimiento y su efímera presencia en el panorama literario de la época se deben al talante surrealista que alimenta su actitud y a las desfavorables circunstancias históricas que alumbran su nacimiento. No obstante, su sacudida poética permitió crear un minoritario activismo de cenáculos, así como un número ingente de revistas ligadas a sus proclamas estéticas. Junto a él, también existen otros autores y grupos artísticos cuyos hallazgos expresivos enlazan con las ramificaciones de la neovanguardia europea, desvinculados del panorama cultural español dominante. Nos referimos a la singularidad creadora de Juan Larrea o el grupo catalán *Dau al Set*, que propone una particular revolución estética cuya práctica entroncaba con la subversión de las Vanguardias históricas [4]; vinculados a éste, hallamos a Juan Eduardo Cirlot, quien escribe una poesía de ritmos permutatorios, visionaria, de una naturaleza críptico-simbólica alejada de las tendencias coetáneas, el círculo literario aragonés en torno a Buñuel o «Lo Parda», con el que se emparenta el peculiar surrealismo existencial de Miguel Labordeta.

En la penuria literaria de los años cuarenta, la lírica de estos autores cercanos a poéticas experimentales fue confundida a menudo con «actitudes de mero histrionismo cultural, ello cuando no se interpretaron estrechamente en clave de protesta ideológica» (Prieto de Paula 1996: 30). En buena medida, el estricto sentido estético de estas *poéticas abiertas* de posguerra promovía un tipo de creación alejado de los criterios políticos: aquí residía la subversión de sus propuestas que, por un lado, eran denostadas por quienes creían que la poesía era compromiso político y, por otro, levantaban las sospechas del régimen. Empero, esta radicalidad formal de lo poético se sustentaba en una profunda rebeldía ante el sistema ideológico establecido. La propuesta de una autonomía poética respondía a una afirmación de libertad que la realidad, especialmente en aquellos momentos, les negaba. En las poéticas abiertas de posguerra pueden distinguirse dos vertientes definidas: de un lado, las que expresan una concepción lúdica del fenómeno poético; y, de otro, la que muestra un carácter apocalíptico y visionario, sin perjuicio de que ambas puedan encontrarse en un mismo autor [5].

En virtud de esta dicotomía, la primera línea contribuye a una degradación del idealismo simbolista mediante el uso intrascendente del humor y de la ironía. Esta inclinación lúdica favorece la aparición de una serie de licencias que se aplican a distorsionar el uso habitual y convencional del lenguaje a partir de numerosas transformaciones inverosímiles y de transgresiones lingüísticas. El resultado es un verbalismo que rompe la lógica del discurso mediante la agramaticalidad, la fragmentación sintáctica, la transformación del léxico por invención lingüística o asociación libre y una abundancia de juegos fónicos -aliteración, retruécano, homofonía-. De este conjunto, llama la atención el denominado *enderezamiento* postista, con el que se produce una deformación sistemática de un texto canónico, dando lugar a su hilarante parodia; un caso llamativo es el que realiza Carlos E. de Ory del conocido «Retrato» de Antonio Machado: el título se convierte en «Retrete», y el conocido verso que abre la composición («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla») sufre la inversión «Mi estancia con los cerdos, un pato y una silla» (Parra y Soriano 1996: 176).

En cambio, la segunda propone un desvío de lo racional mediante una atmósfera densa de alegorías, símbolos telúricos y visiones cósmicas que entroncan con el goticismo romántico y el onirismo expresionista, a lo que se añaden frecuentes influencias de corrientes esotéricas extraídas de fuentes orientalistas. A esta segunda línea poética responden muchas de las composiciones de Carlos Edmundo de Ory, Juan Eduardo Cirlot y Miguel Labordeta. Estos autores encuentran en el arte un refugio a la áspera circunstancia social y política que marca la realidad de la posguerra: la inmersión en las tradiciones místicas y en la mitología oriental representa una salida vital que se compagina con viajes órficos personales o la recreación de paraísos imaginarios. Ambas vertientes de las poéticas abiertas habrían de sufrir una postergación doble: por un lado, la que proviene del rechazo de la cultura oficial auspiciada por el franquismo, que incluso llegó a prohibir la actividad artística de algunos de sus movimientos y revistas; y, por el otro, la que surge de la incompreensión con que fueron tratados por los poetas realistas.

Del conjunto de estas poéticas de posguerra, es el grupo postista (Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi) el que logra vertebrar una de las propuestas líricas más eficaces, debido a la aportación de una amplia práctica artístico-poética, sino también de un extenso *corpus* teórico que le confiere la distinción de auténtico movimiento literario [6]. En el postismo, a pesar de la adversa coyuntura vital y cultural que les rodeó, viene a coincidir un extraordinario abanico de estímulos creativos que destacan por su

conexión con los grandes proyectos coetáneos de la cultura europea y universal. Este movimiento abandera ese conjunto de estéticas disidentes, y defiende una moral rebelde con las normas sociales y las convenciones artísticas. En su primer y único manifiesto publicado en la revista *Postismo*, se señala que su actividad creadora se elabora a partir de un «impulso imaginativo» como un motor retórico que nada tiene que ver con los estímulos literarios de la inmediata posguerra.

Estas discrepancias levantaron pronto las infundadas sospechas del franquismo, y sobre el postismo recayó una represalia por su atrevimiento estético: suspendidas por orden gubernativa sus únicas publicaciones (*Postismo* y *La Cerbatana*), de esta actuación se infiere que podía haber algo más que una actitud irreverente frente a la solemnidad literaria de la época. Y es que el antidogmatismo de su ideario estético —distante en igual medida al providencialismo del franquismo y al trascendentalismo existencialista— suponía una transgresión de la ideología impuesta por el régimen: tal disidencia no afecta sólo a lo estético, sino a todo un sistema moral fuertemente polarizado en dos frentes que trasladaron al seno de la cultura su enfrentamiento. De hecho, la teoría y la práctica postistas evidenciaban un inconformismo hacia ambos postulados: respecto del andamiaje imperialista de los vencedores que es sarcásticamente parodiado, y del testimonio humano de los vencidos. La poesía postista nada tiene que ver, pues, con un sometimiento a la norma social impuesta o con su denuncia: su equidistancia estética reclama un compromiso de orden distinto, que enlaza con la libertad moral proveniente del surrealismo. De ahí que los postistas ironizaran «contra las grandes corrientes humanizadoras de la poesía española de posguerra poniendo en ridículo alguno de sus motivos más queridos, como el amor conyugal tan cantado por el grupo de Rosales, o el silencio de Dios de los poetas del existencialismo religioso» (Carnero 1978: 84).

El sentido irónico con que contemplan la cultura española coetánea procede de su íntima conexión con la Vanguardia histórica (futurismo, expresionismo, dadaísmo o surrealismo). Esta relación favorece una comprensión lúdica e imaginativa del lenguaje como principal fuente de la creación poética. La retórica del postismo se sustenta sobre una serie de rasgos que rompen con el lenguaje poético convencional de la época: a ello contribuye el peculiar uso de una sintaxis alógica, las quiebras temporales, las enumeraciones caóticas o el uso del retruécano; en efecto, esta *alogía* sintáctica conlleva una crítica soterrada a la construcción social del lenguaje, y su recitado caótico refleja una crisis esencial del espíritu que puede entenderse como antesala de la crisis del lenguaje que la poética posmoderna ha de proponer. Según antes se ha apuntado, el redescubrimiento del postismo por parte de los poetas del 68 propiciaba el rescate de una poética crítica frente a la instrumentalización del lenguaje. Junto a la Vanguardia, el postismo retomó también ciertos esquemas retóricos y expresivos del barroco, cuya acomodación constituía una oposición a la clasicista poética oficial. La abundancia de juegos lingüísticos, homonimias y sinonimias, repeticiones, paronomasias, aliteraciones, equívocos y antítesis, dilogías o disemias humorísticas contrastaba con la sensación impostada de serenidad y equilibrio propio de las formas renacentistas [7]. Esta circunstancia propició una consideración superficial del postismo como movimiento histriónico cuyo ingenio verbal era de tono menor, frente a la grandilocuencia retórica de la poesía dominante. Esta incompreensión pasaba por alto que el postismo hacía de la creación poética una auténtica experiencia moral dirigida a explorar verbalmente el conflicto existencial del ser. El carácter lúdico del lenguaje postista, antes que ser una mera intrascendencia jocosa, constituye una inusual propuesta de indagación verbal en la realidad: la desconexión lógica y el efecto de extrañamiento mediante la ruptura de la sintaxis favorecen unas relaciones inéditas del lenguaje con la realidad. Parece claro que los fenómenos de creación verbal se aplican en esta poética a la subversión de una racionalidad y a su modelo convencional de realidad: tales operaciones implican una ruptura interna entre lo objetivo y lo subjetivo (entre el yo y el mundo) en la que se impone siempre la imaginación.

Estas nuevas relaciones del lenguaje con las cosas originan una poética sorprendente y distinta como consecuencia de una reflexión irónica que cuestiona el modo de conocimiento racional. Con ello, se produce una desvinculación social del instrumento lingüístico que revierte en una reflexión sobre el lenguaje mismo: es como si éste, incapaz de dar razón de un mundo en perenne trance de metamorfosis se refugiara en la indeterminación, en la ambigüedad para no ser aludido. Desde luego, la proposición de una indeterminación semántica y de un juego verbal sin finalidad trascendente que desestabilice las convenciones cognoscitivas son elementos destacados que el postismo aporta a la poética posmoderna.

2. Poéticas del realismo: la incidencia temporalista

Junto a las propuestas experimentales comentadas, la poética posmoderna española se nutre de ciertos componentes rehumanizadores propiciados por el realismo. Como las anteriores, la poética realista incide en el desgaste de unas premisas modernas firmemente arraigadas en nuestra tradición literaria desde el Modernismo, como ocurre con el sentido inmutable del signo poético heredado del Simbolismo. En efecto, la aportación principal del realismo de posguerra consiste en postular una *concreción temporal* al valor eternizante del significado, si bien deja intacto su valor teleológico. Esta temporalidad es proclamada por Vicente Aleixandre en 1955, al entender la poesía de entonces como un «cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, en un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son

propios» (Aleixandre 1955: 8). Se constata que la poesía realista de posguerra propone un camino paralelo de determinación histórica, frente al modo indeterminado de las denominadas poéticas abiertas. Así pues, la consideración de Aleixandre no influye tanto en una asunción temática de inmediatez humana asentada con anterioridad a la Guerra Civil como en la consolidación de una poética que contradice la perdurabilidad del signo. La necesidad del realismo de insertar la comunicación poética en una temporalidad, concretada y situada en la historia, repercute en la desvinculación de un significado inmutable [8].

Al rechazar el valor eternizante de los símbolos para proponer su sentido histórico, localizado en una sociedad y un tiempo concretos, el realismo consuma un cambio decisivo en la lírica moderna: el abandono de una noción de poema que todavía pervivía en nuestra tradición como presente eterno e icono. Con ello, se tiende a modificar y corregir por otros conductos retóricos el idealismo poético, cuyo propósito de encarnar experiencias universales es sustituido ahora por la comunicación de unos sentimientos concretos y de unas ideas sociales comunes. Para Andrew P. Debicki, el resultado fue «una poesía particularizada, con más perspectiva y más narrativa, que marcó la liquidación de un aspecto importante de la modernidad» (Debicki 1997: 96). Un lustro después de la intervención de Aleixandre, José M^a Castellet haría un significativo balance al respecto, al afirmar que la poesía realista no sólo había representado un alejamiento definitivo de la tradición simbolista, sino que en ella se asumía una actitud a favor de la función social de una escritura que volcaba su interés hacia el contenido y no tanto hacia la forma [9].

Con todo, el realismo no acaba de desentenderse del carácter teleológico de la poesía. Al contrario, su poética destaca la creencia de que la determinación histórica del significado redundaba en una concienciación colectiva de solidaridad humana incardinada en un ideario de transformación social. A pesar de su contribución al desgaste del idealismo simbolista, la poesía realista de posguerra continúa aferrada a la utopía moderna que suscribe, como ocurría con ciertas vanguardias, una intervención social guiada por un alumbramiento estético. El realismo participaba aún de una noción de trascendencia de lo poético que guiaba su lucha de oposición antifranquista. Pero, más que favorecer una intervención eficaz de cambio social, esta poética lo que hacía era convertirse en el extremo necesario de una polaridad ideológica cuya respuesta estaba condicionada -de nuevo- por la existencia de una cultura oficial: su oposición respondía a una dicotomía (*formalismo / contentidismo o esteticismo / compromiso*) que afirmaba el sistema dominante [10].

3. Poéticas del grupo de los 50: la desconfianza en el lenguaje

Desde finales de los cuarenta, la poesía social se caracterizó por transmitir unos mensajes cuyos contenidos tenían como finalidad la concienciación colectiva. Para cumplir este propósito, el discurso del poema tiende a comunicar experiencias humanas comunes mediante un registro sencillo cuya retórica renuncia al uso alambicado de lo poético y a mantener una crítica del lenguaje. Esta finalidad extraliteraria acentúa la convicción en los poetas de que la escritura del poema es una tarea útil: el texto comunica unos contenidos que actúan como resortes ideológicos para el lector. Sin embargo, la identificación de la poesía con los problemas humanos y sociales, y su abnegada voluntad de denunciar la opresión política del régimen, no tarda mucho en ser un asunto problemático para los propios poetas. Desde mediados de los cincuenta, en plena efervescencia de la estética socialrealista, un sector de la poesía española comienza a poner su atención no tanto en los temas como en el modo de construcción verbal del poema. Se incide así, frente al afán comunicativo, en valores cognoscitivos asociados a la forma poética: esta vertiente activa una polémica que será decisiva en la consecución de la poética posmoderna española.

A este particular, podemos señalar que, a mediados de la década del cincuenta, y con diferentes grados de insistencia, se suscita una controversia que posibilitará una comprensión distinta de lo poético en nuestra tradición. Para Pedro Provencio, tras la saturación contentidista de la poética social, se percibe que las posturas «incondicionalmente favorables a la tendencia social-realista pierden la autocomplacencia en que se habían anquilosado desde muchos años antes, y aparece una actitud poética que, sin ser totalmente nueva, iba a ser preponderante» (Provencio 1988: 181). La irrupción de los poetas *del medio siglo* abre una renovadora dirección que, dentro del realismo, o de modo paralelo a él, irá más allá de ciertos contenidos para considerar el poema en sus aspectos formales. Con esta actitud se supera el estancamiento expresivo que padecía el realismo. Si la comunicación mayoritaria en la poética social implicaba concebir el poema como un soporte subsidiario de mensajes que conmueven al lector por su valor testimonial, este concepto de comunicación poética llegó a abarcar diversas actitudes que irían desde su creencia como un revulsivo colectivo hasta aquellas que entroncaban con una expresión compleja de significados humanos. Y es que la poética de algunos de estos autores reacciona contra esa poesía que refiere con simpleza la realidad, y avanza actitudes precursoras de la posmodernidad poética al escribir textos líricos con un cierto grado de indeterminación [11]. Estos poetas abren el camino a una lírica que indaga en la percepción de una realidad inseparable de su vivencia personal y estética. A pesar de cierta continuidad temática con el realismo, éstos cuidan considerablemente la forma del mensaje poético, de modo que su propuesta estética vendría a coincidir con los cambios que ocurren simultáneamente en el conjunto de la cultura europea y anglosajona.

Un aspecto relevante en esta superación estética es la influencia de la tradición neovanguardista: así se desprende de la propuesta crítica que José Ángel Valente realiza en un artículo publicado en 1957, influida por el pensamiento de T. S. Eliot. Por otra parte, el declive del realismo se percibe ya como irrevocable, lo que se pondría de manifiesto en las conclusiones del «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea» (1963), patrocinado por el Instituto Francés y el Club de la unesco en Madrid, y al que asistieron, entre otros, Nathalie Sarraute, Urbano Tavares, Torrente Ballester, José Bergamín o José María Castellet. En ellas, se afirmaba que «el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían manteniendo y practicando, ha entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales» (Lanz 2000: 245-247). Por tanto, la poesía de algunos autores de los 50 propicia el desarrollo de una concepción estético-moral distinta a la opción mayoritaria del realismo, y se distancia estilísticamente de ella a partir de dos cuestiones: primero, el hecho de escribir una poesía de carácter individual que contrasta con la orientación colectiva; segundo, la noción del poema como una experiencia de conocimiento. Ésta última confiere a la expresión formal del poema una vía insustituible de prospección cognoscitiva, lo que implica integrar el proceso de su escritura como asunto -explícito o implícito- del poema y la apertura de su significación. Según Andrew P. Debicki,

[t]ales actitudes modifican, desde luego, la postura utilitaria de los poetas sociales de la primera postguerra. Pero tienen una importancia mucho más fundamental: sobreponen a la visión tradicional y moderna de una obra permanente e inmutable, el concepto de un texto abierto, importante no como depósito de significados sino más bien como estímulo a continuos descubrimientos, lecturas y relecturas (1988: 165).

La consecuencia de estos cambios afecta a las relaciones tradicionalmente existentes entre texto y lector, ya que el significado se relativiza según las interpretaciones que recibe el poema durante su recepción. Desde una perspectiva formal, el poema incorpora estratagemas que incitan a una colaboración activa del lector; y, desde una perspectiva temática, el poeta social asume el fracaso de su afán concienciador. La noble idea de poner la poesía al servicio de una mayoría social mediante temas explícitamente ideológicos y una dicción común se descubre como una tarea ingenua, ya que esos mensajes nunca llegaron directamente al pueblo, sino, en todo caso, a una minoría de lectores cultos y burgueses. Descubierta la inadecuación de la función social en lo lírico, el poeta organiza el discurso del poema según unos valores formales que inciden en la implícita participación del receptor. Al enfatizar la escritura del poema el desvelamiento de la realidad, y no tanto su mera comunicación, esta poesía requerirá una recepción en sintonía con su nueva dimensión estética. Para captar el sentido del poema, el lector habrá de colaborar activamente en su recepción, convertido en elemento indispensable en el proceso de significación textual [12]. Los poetas del 50 producen unos textos cuyo dominio retórico, soterrado bajo anécdota narrativa, proporciona al lenguaje una multiplicidad de posibilidades expresivas. De ahí que esta novedosa configuración formal del texto poético necesite de un lector cómplice entregado a su ejercicio de reconstrucción estética.

La disolución unitaria del mensaje y la importante irrupción del lector en el circuito de la significación del poema concitan un incipiente escepticismo respecto a la capacidad del lenguaje para captar o representar con fidelidad el ámbito de *lo real*. Esto sirve a algunos autores para proponer una poesía cuya escritura concilia sus vivencias personales con una forma poética intransferible, resultado de una indagación previa sobre el lenguaje. Estos autores abordan poéticamente la reflexión lingüística, porque el acto poético constituye una vía insustituible de acceso a la realidad. No en vano, José Ángel Valente habla de la voluntad de un estilo personal enfrentada a una tendencia social, cuyo estilo colectivo llega a ser lo contrario de una auténtica poesía [13]. La preocupación por hallar una expresión adecuada para transmitir sus experiencias vitales les lleva a ser especialmente conscientes del carácter metapoético de la composición, orientado a una reflexión sobre la conflictiva relación entre vida y arte. Sin duda, el magisterio de los poetas del medio siglo en estas cuestiones resulta ineludible para entender los logros estéticos posteriores de la lírica española posmoderna.

Con ellos aparece una actitud pionera de desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poético, que influirá en la promoción sesentayochista [14]. En opinión de Pérez Parejo, los poetas más jóvenes de la generación de los 50 y los novísimos declararán sus críticas a la poesía social de un modo abierto, porque la función del poema no era comunicar; en todo caso, conocer el mundo, la propia poesía y a sí mismos a través de él. Estos poetas reivindican, pues, la autonomía del poema respecto de la realidad, una vez que sus nexos de unión aparecían controvertidos o difuminados. Así las cosas, la escritura poética de los *del medio siglo* retoma el proceso de desacralización que, desde finales del siglo XIX, afectaba a la poesía europea hasta alcanzar un hito culminante, pero aún no definitivo, en las Vanguardias. Tras éstas, la actitud desmitificadora de la literatura se caracterizó por alimentar sus sospechas de la imposibilidad de acceder a la realidad a través del signo lingüístico. No es fortuito que algunos poetas declaren, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, su fatiga ante el agotamiento de una tópica social y su escasa repercusión en la transformación de la sociedad franquista. Significativo es, a este respecto, que incluso Blas de Otero reconociese irónicamente el fracaso de ese fin redentor en el poema «Años, libros, vida» [15]. Del desánimo en la poesía, como medio para cambiar la sociedad, a la desconfianza en el lenguaje y en su valor comunicativo, mediaba sólo un paso.

Al respecto, José Ángel Valente desdeña en algunos de sus textos esa imagen del poeta «quejumbroso» cuyos versos son dictados por una «musa», y se muestra especialmente reacio ante una poesía que no cuestione su componente verbal. En la misma estela de desconfianza en la inspiración y desacralización de

los elementos poéticos tradicionales, figuran José A. Goytisolo, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez o Francisco Brines, cuyos textos indagan en la realidad a través del lenguaje del poema, con lo que su lírica se aleja de consideraciones estereotipadas. Para éstos, la escritura es una vía de acceso a la realidad cuyo conocimiento surge en su misma formulación verbal [16]. Esta poética de los 50 contrasta con las limitaciones expresivas de la estética social: en el seno de esta disensión estilística, radicaría el esfuerzo por superar el cliché social; de ahí que buscaran modos de usar un lenguaje coloquial de manera artística, reforzando la tensión entre forma y contenido: el resultado fue la creación de textos más elaborados, en un legítimo intento de devolver a la expresión poética sus valores intrínsecos, sin eludir tampoco el sentido moral de su circunstancia personal e histórica.

En el camino de estos cambios, la publicación de la antología *Poesía última*, de Francisco Ribes (1963), representa una aportación decisiva del denominado «grupo madrileño» a la poesía española de posguerra. La fecha de su aparición coincide con el momento de la crisis del modelo socialrealista. Por las declaraciones del antólogo y de los propios poetas convocados, la antología constituye un documento literario cuyo valor es doble: por un lado, es una exclusiva manifestación generacional del grupo de los 50, y, por otro, es un testimonio de la crisis de la poesía social de aquel período. El antólogo se aproxima a los dilemas observados en estos autores: uno alude al conflicto entre *conocimiento* / *comunicación* en tanto que términos bajo los cuales la escritura se resuelve por esas fechas «sin maniqueísmos, en fórmulas integradoras»; otro manifiesta la evolución de la poesía social formulada como «poesía solidaria» (Ribes 1963: 12-13). La defensa de lo social sirve al antólogo para diferenciar dos subgrupos en la exigua nómina de seleccionados: Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente entienden la poesía como *conocimiento*, y se oponen, por tanto, al estereotipo de la poesía social; en cambio, Eladio Cabañero y Ángel González defienden el compromiso del poeta con la sociedad, sin adscribirse a la vertiente comunicativa, enfrentada aquí a la del conocimiento. Dentro de los primeros, para Claudio Rodríguez la poesía realista consiste en una «técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales», así que debería considerarse, paradójicamente, como poesía «irrealista» (Ribes 1963: 90). Se abandona así el valor «testimonial» o de «reportaje», establecido por José Hierro una década atrás, y se cuestiona el alcance de una poética basada en una preceptiva temática y un estilo fosilizado, «lejano del vigor imaginativo, radicalmente intercambiable» (Ribes 1963: 90-91). Con ello, se insiste en las claves de un cambio que procura superar tal despreocupación formal. Como Fanny Rubio comenta,

[I]o que en realidad latía en el fondo [...] era una forma de conciencia de que la poesía es, ante todo, y sobre todo, una manera específica de tratar el lenguaje, y que la dignidad de ese lenguaje no debía menoscabarse en ningún momento en aras de una determinada preceptiva temática (Rubio y Falcó 1982: 73).

4. Poesía como conocimiento: etapas de una polémica

Acabamos de indicar que la transformación atribuida a los autores de los 50 parte de una premeditada búsqueda formal y del carácter cognoscitivo de la poesía. Abordar esta última cuestión supone glosar la discusión que estos poetas mantienen en sucesivas etapas, desde mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta. Las tesis que configuran los extremos de esta polémica *-comunicación vs. conocimiento-* representan dos formas irreconciliables de entender la experiencia poética. Aunque ambas surgen en el seno de un realismo contemporáneo, opuesto al valor eternizante del significado poético, pronto su vertiente más entusiasta chocaría con las actitudes escépticas de quienes ponían en duda la eficacia de sus fines extraliterarios.

La primera fase de esta controversia aparece en el contexto de las divergencias poéticas de los cincuenta, al socaire de ese otro enfrentamiento iniciado entre la *Escuela de Barcelona* contra el ámbito poético madrileño. En este marco geográfico policéntrico de la poesía española de posguerra, las primeras disputas dialécticas no se ciñen tanto a una exposición de teorías estéticamente opuestas, cuanto a una táctica de promoción provocada por ciertas antipatías y discrepancias que los poetas catalanes utilizaron para llamar la atención en los círculos literarios madrileños [17]. La disputa se centra inicialmente en esa noción de poesía como «comunicación» que, expuesta en diversos escritos por Vicente Aleixandre, es teorizada por Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* (1952). Al parecer, estas ideas configuran la vertiente principal del realismo, como se desprende del conjunto de poéticas seleccionadas en la *Antología consultada* de Ribes (1952). Contra las consideraciones teóricas de su defensor (Bousoño) se dirigen las intervenciones de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma. Éstas abren una polémica que afecta también a las publicaciones y colecciones en sus ámbitos geográficos respectivos: si, en Madrid, la colección *Adonais* y la revista *Ínsula* se hacen eco de las aportaciones bousoñianas, en Barcelona, la colección *Colliure* y la revista corporativa del grupo, *Laye*, disienten de la finalidad comunicativa de la poesía. Lo que en un principio centró su interés en un antagonismo por la primacía de la influencia estética, pronto derivó a una discusión que se trasladaría al conjunto de la poesía española de la época, y en la que participaron otros poetas, con independencia de su procedencia geográfica.

La respuesta de Barral a las tesis de Bousoño tuvo lugar en un artículo aparecido en el número 23 de *Laye* (1953) [18]. Su título, «Poesía no es comunicación», ya advierte del carácter sistemáticamente negador de las tesis que sostiene Bousoño. Barral utiliza como estrategia el descrédito de la poesía española inmediatamente anterior, y, en oposición a ésta, defiende la escrita por el grupo catalán, vinculada formalmente a los movimientos de la neovanguardia europea y anglosajona. De este modo, atribuye a su propio grupo la renovación estilística de la poesía española, y afirma su diferencia frente los poetas madrileños, mayoritariamente incluidos en la *Antología consultada*. Su negación de una poesía comunicativa, que los anteriores defendían, radica en la crítica a su premisa fundamental: la existencia de un contenido psíquico previo a la escritura misma del poema, que pudiera ser explicado idiomáticamente y transmitido por la materia poética. Barral considera que la noción de poesía como «comunicación» implica una «concepción viciosa y regresiva de lo lírico», y rechaza cualquier idea previa a su expresión lírica que pudiera constituir el núcleo de su poeticidad. Para éste, si este apriorismo fuese esencial, podría expresarse de forma incluso no poética, de modo que el valor poético sería un resultado secundario tanto en su forma como en su contenido. Siguiendo las ideas de T. S. Eliot, Barral afirma que el poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que éste existe: por tanto, sólo puede ser aprehendido con posterioridad a su formulación poética [19]. El poema sería un hecho autónomo respecto a lo que conoce previamente el autor, ya que lo que comunica es el poema. El lenguaje poético adquiere un valor estético por sí mismo, y se desvincula de su noción romántica, esto es, como transmisor de emociones previas. En suma, las objeciones de Barral a Bousoño pretendían impugnar con contundencia su modelo teórico-crítico, que valoraba en exceso la tradición castellana, y dejaba de lado «muestras de poesía no castellana y la absoluta falta de referencias a las grandes experiencias poéticas no españolas» (Lanz 2000: 195). El argumento de falta de conexión de la poesía castellana con poéticas internacionales estéticamente más avanzadas, y la idealización estilística que Bousoño hace de la tradición nacional más rancia, son elementos «irritantes» para el círculo cultural catalán: no en vano, la revista catalana *Laye*, donde aparece este artículo, lidera una renovación intelectual vinculada al moderado aperturismo que Joaquín Ruiz-Giménez quiso imprimir a la cultura española cuando éste estuvo al frente del Ministerio de Educación, en 1951. La idea programática de esta tímida apertura al exterior fue asumida por los miembros de la revista, debido al conocimiento de las estéticas internacionales y a la entusiasta proyección de una «España atlántica» [20].

A esta vocación internacionalista de *Laye* hay que achacar la oposición a unas ideas estéticas que consideraban aferradas de modo recalcitrante a la tradición castellana más clásica, y la crítica a un patriotismo nacionalista, que apenas podía zafarse de la complicidad ideológica con el régimen [21]. A ese cosmopolitismo de los autores catalanes se deben muchas cosas en la cultura española en esta época: una de las más decisivas es la curiosidad por las tradiciones artísticas coetáneas europea y angloamericana, en un momento de efervescencia cultural, de las que buena parte de la autárquica sociedad española permanecía al margen. Pero hay otros muchos estímulos culturales que distinguen el pensamiento de estos autores: así, las influencias de las ideas regeneracionistas, el ejemplo poético e intelectual de los autores del 27, Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*, la filosofía de Sartre y Heidegger, y, sobre todo, la teoría literaria anglosajona. Estos elementos, propicios a una crítica de base científica y antirromántica, son suficientes para entender la oposición del círculo catalán al método crítico estilístico de impronta impresionista, con que se estudiaba por entonces la poesía española.

En la tesitura de las discusiones teóricas abiertas por Barral, podemos situar también la labor crítica de Gabriel Ferrater y José María Castellet, con la que intentarán superar el residuo romántico que el academismo universitario de la época imponía como método. Sus escritos inciden en considerar al lector como un elemento esencial del hecho literario. Castellet comenta, al respecto, que

[...] los últimos cincuenta años han representado para la literatura [...] la gradual pérdida de la noción autor-dios. [...] Pues bien, correlativamente a la desaparición del autor de sus libros, el papel del lector creció en importancia [...] Consciente el autor de su nueva situación, cambia radicalmente su posición frente al lector: deja de ofrecerle su obra como un don gracioso, para presentársela como proyecto de trabajo común. La literatura se oscurece, se indetermina» (1952:13).

Para éste, la indeterminación es un aspecto fundamental para entender los cambios recientes producidos en la poesía española. Esta incorporación del receptor al circuito de significación de la obra abre una renovación importante de los mecanismos de construcción del poema. Al sancionar el lector ese proyecto de trabajo común en el que se ha convertido la literatura desde las Vanguardias, su inclusión en el sistema de significación artística supone un rechazo del psicologismo vigente en ciertas teorías. Así pues, el entendimiento de la poesía como *conocimiento* resulta acorde al carácter objetivo de una crítica literaria basada en las cualidades exclusivamente immanentes del texto en detrimento de la instancia *autor* y en los mecanismos de su recepción.

En 1955, Gil de Biedma entraba en la polémica con el artículo «Poesía y comunicación»; para él, cabía distinguir tres instancias distintas en el fenómeno poético como comunicación: «comunicación como transmisión poética», «comunicación *en magma* o inconsciente» y «autocomunicación o comunicación como conocimiento» (Gil de Biedma 1980: 24). Su aportación a las discusiones se basaba en no seguir los postulados contrarios a la poesía realista de sus predecesores, sino que constituía una percepción de lo poético a partir de una gradación entre ambos extremos. En cierto modo, Gil de Biedma desea conciliar en su

personal síntesis posiciones que se ofrecían enfrentadas: así, el primer nivel consistiría en una simple transmisión de contenidos: una vez experimentada la evocación, ésta es referida por las palabras, de modo que los demás pueden sentir lo mismo. En poesía, este efecto se limita a la transcripción de la emoción vivida por el autor. El segundo se correspondería con la transmisión de unos «estados anímicos en magma», propios de la forma extrema de la poesía surrealista; de ahí que también sea denominada «inconsciente». Tanto en el primero como en el segundo caso, se mantiene la idea de la existencia de un conocimiento *a priori* de la actividad creadora que el poema, como vehículo, habrá de comunicar. Y, por ello mismo, ofrece la posibilidad de poder ser modificada por otros elementos lingüísticos. Frente a estos dos, el tercero insta al autor a entrar en comunicación consigo mismo a través del poema. Y esto ocurre cuando es el propio poema el que, en el transcurso de su escritura, orienta y conforma la emoción de quien escribe. Gil de Biedma aúna estos tres tipos de comunicación en uno superior, al que denomina «comunicación estética» (en consonancia con la formulación *eliotiana* de las «tres voces de la poesía»), cuya especificidad radica en unir los restantes a partir de la intención formal de la lírica (Gil de Biedma 1980: 28).

En 1958 se reanudan las discusiones en torno a la función de la poesía. En el segundo tramo de esta polémica, un colaborador habitual de la revista *Laye*, Enrique Badosa, escribe en las páginas de *Papeles de Son Armadans* un artículo titulado «Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento)», donde, insistiendo en la dirección apuntada con anterioridad por Barral, establece una discrepancia definitiva con la poesía social [22]. Es ésta una aportación decisiva, ya que viene a confirmar que la actividad poética es un medio óptimo para un conocimiento distinto al convencional, debido a su naturaleza estética. Mientras que la poesía es un *medio*, otras aproximaciones a la realidad (científicas o filosóficas) constituyen un *método*. La poesía habría de establecer, pues, una relación insustituible «en el conocimiento de las cosas basado en el particular uso lírico del lenguaje» (Badosa 1958b: 137). Badosa persiste en la negación de un *a priori* asociado a contenidos que el poema pudiera expresar posteriormente, por cuanto el conocimiento se da exclusivamente en el proceso de la escritura del poema. Entender la poesía como conocimiento de la realidad simultáneo a este proceso, sitúa al poeta en el umbral de una nueva experiencia con las cosas, cuya aprehensión excede la consideración convencional de la realidad. El poema resulta así independiente del proceso creador y de la intención previa que guía su escritura; esto es, la «poesía no es comunicación de un contenido interior del poeta, porque el poeta no puede transmitir aquello que no conoce, aunque en él se halle y aliente» (Badosa 1958b: 138); este autor insiste en la importancia de la lectura como acto creador de sentido, y deduce que el texto suscita múltiples lecturas, pues su naturaleza es plurisignificativa.

Resulta evidente la relación entre los planteamientos teóricos de la polémica y el desarrollo de la poesía española de entonces. Al respecto, Riera considera que la evolución de este enfrentamiento a finales de los años cincuenta está ligada al auge y decadencia de la poesía social. A partir de 1963, los signos de agotamiento eran más que evidentes, y las aportaciones teóricas al debate, que tiene en José Ángel Valente su último concurrente, desaparecen [23]. De momento, basta observar que los textos teóricos comentados, enfrentados en mayor o menor medida a la naturaleza comunicativa de la poesía, suponen una postura común aunque cargada de matices individuales, que va desde la oposición rotunda de Barral al tono aparentemente conciliador de Gil de Biedma, o a la total afirmación de la dimensión cognoscitiva en Badosa.

En su tercera y última fase, José Ángel Valente realiza una contribución definitiva al debate ya en la década del sesenta. En «Tendencia y estilo» (1961), Valente consignaba los fundamentos teóricos en los que quedaría fijada su postura: no existe un conocimiento previo al poema, modo insustituible de adentramiento en la realidad, dado que tal conocimiento se conforma en la escritura. Si ciertas consideraciones de sus ensayos resultaban coincidentes con los poetas catalanes, no debemos olvidar que Valente partía de su contacto directo con la poética anglosajona. El texto más explícito al respecto se centra específicamente en el comentario de ambos extremos: «Conocimiento y comunicación» es un escrito que, a modo de poética, aparece en la antología de Ribes *Poesía última* (1963). En él, la defensa de lo poético en su dimensión cognoscitiva aparece en un grado máximo de desarrollo teórico. Allí afirma taxativamente que

[t]odo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo, porque todo poema es un conocimiento «haciéndose» (Provencio 1988: 98).

A estas mismas conclusiones llegan otros poetas antologados (Claudio Rodríguez o Carlos Sahún), quienes plantean en su poesía y en sus poéticas una alternativa a la estética social, poniendo el acento en procedimientos retóricos diversos como la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación [24]. El valor moral del poema no conlleva una denuncia social o política, sino que también éste puede formar parte de la indagación cognoscitiva que el poeta, como sujeto histórico, lleva a cabo en su escritura. Frente a la fosilización de la retórica y de la temática social, el compromiso surge del conocimiento con que esta poesía es capaz de alumbrar al mundo. En primer lugar, esta reacción es contraria al apriorismo contenidista de lo poético, el lenguaje estático y los significados unívocos que propugnaba la poesía social. En segundo lugar, liberada de sus funciones vicarias, la poesía logra una autosuficiencia e independencia formal que le permite ser un medio adecuado para dar cuenta de unas relaciones inéditas y estrictamente personales con la realidad.

El conjunto de las aportaciones de estos poetas supone una proclamación de independencia poética más extrema incluso que la formulada por los poetas del 27, y constituye asimismo un incipiente rechazo de la instrumentalización de la expresión lírica. En definitiva, la poesía como «conocimiento» supone un cambio estético considerable en la trayectoria expresiva de la poesía de posguerra, al dirigir su atención al proceso de escritura del poema. De este modo, se habilita un novedoso enfoque de las relaciones de la realidad social y el arte que seguía garantizando el compromiso de la escritura. Éste no está asociado a una finalidad extratextual, sino que surge de la propia reflexión verbal del poema, que alumbra la realidad. La expresión lírica de estos autores se centra en su forma artística y deja de lado los dogmatismos ideológicos; esto hace que, si les unía a la generación precedente una cierta continuidad temática, les separa de ellos el modo de expresar dichos temas.

La poesía como *conocimiento* representa una modalidad lírica que conlleva «un proceso de descubrimiento de la realidad circundante en el verdadero acto de producir un texto poético» (Persin 1986: 10). Pero el poema no es el resultado final de un proceso cognoscitivo, sino que es el punto de partida para penetrar en la realidad. De ahí que, cuando se acaba el poema, se alumbra una parte de esa realidad nunca anteriormente concebida. En otros términos, el lenguaje poético propicia una revelación de la realidad, debido a la dimensión cognoscitiva producida en el acto de la escritura. Para Claudio Rodríguez, «lo verdaderamente importante, para él [el poeta], es una afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas» (Ribes 1963: 87). O, como señala Valente, «la poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético» (Ribes 1963: 160). Con ello, se abre una brecha en el significado, que favorece la ambigüedad como correlato semántico de ese proceso de indagación en que se convierte la escritura del poema, y por el cual el lector contribuye a su actualización en cada lectura. La indecibilidad que asume el texto es un modo de expresar el misterio de lo cotidiano en estos poetas, y también su desconfianza en la representación de la realidad mediante el lenguaje. La tarea del poeta consiste, pues, en hallar un medio efectivo de captar lingüísticamente el mundo a partir de una experiencia sensorial irreplicable. Este conocimiento poético, que nada tiene que ver con ese otro empírico, se expresa en su mismo constituirse, y se muestra con una extremada conciencia de apresar la realidad hostil y las relaciones del sujeto con el tiempo: se abre así un escepticismo que lleva a estos autores a entrever la insuficiencia del lenguaje. Precedente innegable de la poética posmoderna española, los poetas de los 50 y su propuesta de poesía cognoscitiva abrieron el camino de una renovación de la poesía de posguerra, que concebía la construcción poemática como un proceso abierto. Como prolegómeno del cambio estético a una poética española posmoderna, la generación de los 50 y la polémica suscitada en el panorama poético de posguerra resultan, así, imprescindibles.

5. La búsqueda original de José Ángel Valente

De su generación, es José Ángel Valente quien plantea con mayor radicalidad la dudosa validez del lenguaje heredado de la tradición para encauzar una experiencia poética original. La caracterización de su primer ciclo poético constituye una reacción personal tendente a desarticular la expresión convencional de la poesía española de su tiempo. Los libros que componen esta etapa reflejan una voluntad de indagación y de reflexión lingüística en sintonía con la lírica de signo cognoscitivo. Su lírica promueve activamente, en el panorama de descrédito de la poesía social, una comprensión de lo poético que deriva a posiciones formalistas. Debido a la pasión crítica que preside la totalidad de su vocación literaria, Valente es consciente de la renovación que tanto la función pública del poeta como la dimensión ética y estética de la poesía española, debían afrontar cuando el paradigma del modelo socialrealista entra en declive.

En el contexto de esta revitalización, José Ángel Valente redescubre la difícil tarea asignada al poeta auténtico: custodiar las «palabras de la tribu», en expresión mallarmeana; esto es, restituir el sentido de una experiencia originaria como relación auténtica del poeta con el mundo. Ello le lleva, ya desde el inicio de su escritura, a una profunda reflexión en torno a la creación y a la búsqueda de una expresión portadora de una experiencia personal y, a su vez, perteneciente a la realidad histórica de su sociedad [25]. En el decurso de la lírica española contemporánea, tanto los críticos como los jóvenes poetas han señalado la importancia de su empeño, ya que el sentido *agónico* de sus textos acontece en la lucha de su escritura por ser descubrimiento cognoscitivo de la realidad y de su propia identidad como poeta. Incardinada en la tendencia renovadora de su generación, su obra resulta de una lúcida exploración lingüística y de una insólita búsqueda a través de la palabra, en cuyo proceso se advierte la lucha abierta entre el poeta y el lenguaje. Esta actitud deconstructiva ante la escritura permite establecer como rasgo característico de su obra, por encima de temas y recursos formales, el inconformismo del poeta respecto a su capacidad de dominar el lenguaje para obtener un conocimiento original de la realidad. El poema tiende a expresar los intentos fallidos del autor por captar originalmente la realidad y la poesía, al margen del significado corrupto de las palabras usadas y gastadas socialmente. Su escritura se establece como pugna con el lenguaje en su intención depuradora. En esta tarea no sirven al poeta los nombres que designan arbitrariamente y de forma equívoca la realidad: el resultado es la sospecha de que el lenguaje convencional es incapaz de aprehender una experiencia verdadera y auténtica del mundo. Así, el primer ciclo de su poesía manifiesta una incansable lucha por negar el lenguaje, pero también el dolor del poeta por la conciencia de su fracaso:

[e]n su constante aspiración a alcanzar el «punto cero» de la total libertad y disponibilidad de la voz, Valente intuye, con perspicacia cada vez más agudizada, la probable imposibilidad de tal empresa. Esta posibilidad del inminente fracaso lo impulsaba a lamentar, en un nivel metafórico, el «punto cero» opuesto, el de la palabra inadecuada. La gran paradoja del místico de querer situarse en el lenguaje, de intentar decir lo realmente indecible, se aplica con mucho acierto al gran esfuerzo literario de nuestro poeta-crítico (Engelson 1992: 120).

Su creación lírica se abastece de elementos retóricos que apuntan siempre a su dimensión formal. Algunos coinciden con los que caracterizan al resto de poetas de su generación: la incorporación del lector implícito en el proceso de escritura, el amplio espacio de las alusiones, y las pautas de la intertextualidad como fenómeno entrelazado de la recepción creativa entre lector y autor. Su poesía establece un interesante juego de perspectivas intertextuales, mediante las cuales los poemas se abren a un diálogo interno y a una dinámica de conocimiento a través de la cual la experiencia poética del sujeto se percibe en su interacción con otros textos. Desde este modo, la escritura del poema se convierte en un proceso paralelo consistente en una relectura desasimilativa de la tradición, cuya actividad receptora constituye en sí misma otro modo de otorgar sentidos insospechados al poema. El cruce entre escritura y relectura representa un tipo de intertextualidad que, desde la creación, repercute en la recepción misma del poema: las resonancias culturales, como técnica literaria aplicada a la ambigüedad compositiva «responden a una revisión crítica de ciertas cuestiones aparentemente tan dispares como lo son las categorías de imitación e influencia, los recursos de alusión y la paráfrasis, las autorreferencias textuales, las técnicas de la versificación y la rima, las preferencias léxicas y temáticas» (Daydí-Tolson 1992: 294). Se puede advertir, por tanto, que Valente es artífice de la evolución formal de la poesía española de posguerra, al situar su reflexión lingüística en los límites de una tensión que influirá en autores posteriores. Este magisterio será reconocido por Pere Gimferrer, quien señala la solidez estética de una obra cuyo mérito principal es haber considerado el «gran problema previo por excelencia», esto es, «el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación autocrítica» (Gimferrer 1992: 39-40). La interrogación inquisitiva, desde los estímulos formales y metapoéticos, sobre la tradición poética heredada convierte a Valente en precursor de la sensibilidad estética posmoderna.

Algunos estudiosos de su obra subrayan la influencia fundamental que ésta ejerce sobre la lírica del 68, sobre todo por lo que tiene de revulsivo contra los clichés de la poética social. En efecto, el componente retórico de su poesía activa una crítica de los modelos estéticos coetáneos, y su lenguaje acomete una confrontación ineludible con los estereotipos de la realidad. La articulación de una obra basada en una expresión de la memoria personal confiere a su poesía una conciencia ética y estética que imbrica, al modo romántico, vida y escritura. En esta búsqueda de originalidad, su obra se somete a un esfuerzo de retracción expresiva y simbólica que debe remontar la tradición y distinguir el eco de sus voces, en pos de ese «punto cero». Se trata de ascender la corriente de las influencias para instaurar un lugar originario desde el cual escuchar la poesía. Dicho de otro modo, su poesía representa un esclarecedor «modelo de *deslectura* de la expresividad moderna» (García Berrio 1994: 181-198). Al respecto, García Berrio señala la apertura de su escritura a una nueva sensibilidad en la poesía española, cuya poética enunciativa y directa, vinculada a una poética internacional coetánea, se instauraría en España con una voluntad de alternativa, frente a la tradición de «modernidades vanguardistas» continuada en la estética simbolista del 27 y en los pervivientes de la posguerra (aunque algunos de sus poetas más prestigiosos, allá por la década del cincuenta, parecían haber adaptado su poesía a un coloquialismo generalizado desde tiempo atrás en la tradición anglosajona). Asimismo, en su actividad poética se ha visto la asunción de una «ansiedad romántica de la influencia», que busca la independencia expresiva como rasgo distintivo del rupturismo moderno. Este elemento «ha fraguado la mayoría de los mitos abusivos contra las evidencias de la realidad histórica, como las de la “obra abierta” o “el grado cero de la escritura”, delimitadores absolutos de una pretendida inversión radical del arte moderno» (García Berrio 1994: 185).

Sea como fuere, la voluntad de búsqueda original entronca con planteamientos críticos que cuestionan el valor instrumental del lenguaje que debe ser depurado, si quiere dar cuenta de tal experiencia estética. En su primer libro, *Poemas a Lázaro* (1960), el poeta reniega ya de las fórmulas viejas, agotadas y, en consecuencia, falsas: en el poema «El autor en su treinta aniversario», de *La memoria y los signos* (1966), se afirma lo inservible del lenguaje de sus antecesores para dar curso a una experiencia poética personal. Este libro expresa un distanciamiento de los asuntos más manidos de la poética moderna para indagar incesantemente en un horizonte lingüístico en el que acomodar el lenguaje propio, porque la insistencia en la invalidez de la palabra conlleva la crítica de su falsa representación. El poeta precisa desasirse del lenguaje previo e instalar su voz en el vacío de un *centro inasequible*, lugar donde reside el verdadero ser de la poesía. La palabra poética sería una negación de lo instrumental, ya que

[t]oda consideración en profundidad de lo poético está negada de antemano. En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra [...]. La palabra poética es la que desinstrumentaliza el lenguaje para hacerlo lugar de manifestación» (Rubio 1992: 76).

Según García Berrio, la búsqueda de la palabra poética supone la identidad plena con los motivos que expresan de antemano su derrota definitiva, elemento que «es otro paso atribulado e inútil del poeta moderno a la búsqueda de la soledad plenaria sin marcas ni falsillas» (García Berrio 1994: 189). José Olivio Jiménez

ha estudiado este agónico itinerario que la poesía de Valente debe atravesar para llegar al conocimiento auténtico de la realidad y de la existencia humana. Se trata de un camino revelador que, en su regresión original, necesita de la duda para albergar, paradójicamente, la fe en la palabra poética [26]. *La memoria y los signos* es el inicio de la lucha interior que el poeta cree necesario plantear como «un programa de salvación por y para la poesía» (Olivio 1992: 125). Sin embargo, las señales halladas en la realidad serán signos del fracaso de su lucha descifradora: el poeta asume el vacío y la muerte como disposiciones que la realidad va marcándole, aunque la derrota más significativa no reside tanto en la finitud como en la falacia con que la palabra refiere el mundo. En el poema «Como una invitación o una súplica», el autor muestra la insinceridad del lenguaje usado de la tradición [27]. La tarea prometeica del poeta contemporáneo será liberar la palabra de los ecos reconocibles que sus antecesores imprimieron en ella como «son inútil de la letra muerta». El deseo del poeta no es «envejecer por renombre», utilizando expresiones gastadas, «frígida salmodia» de la que las mismas palabras están «hastadas». En la búsqueda de una expresión auténtica del mundo, el poeta procede a «quebrarlas» y «vaciarlas» para llegar al sentido «incomprensible y claro» de lo original. Se trata, en fin, de acomodar la estrategia de indeterminación poética, generadora de una expresividad múltiple, como acercamiento adecuado al estatuto óntico de la realidad: su apertura reniega de lo convencional y cuestiona sus sentidos acomodados. En libros posteriores, Valente radicaliza este proceso de *deslectura* de los modelos poéticos, que son ya rechazados de manera explícita en poemas como «Arte de la poesía» o «Punto cero» (*El inocente*, 1970). Partiendo de esta poética vinculada al conocimiento adquirido en el proceso de escritura, el poeta gallego se plantea descubrir «los perfiles inéditos de la verdad incorpórea», aproximando su obra a la vertiente mística que caracteriza a su ciclo poético posterior.

Notas

- [1] Cf. Dionisio Cañas (1985): “La posmodernidad cumple 50 años”, *El País*, 28 de abril, págs. 16-17.
- [2] *ibid.*, 17.
- [3] Cf. Ángel L. Prieto de Paula (1996), *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Hiperión, Madrid, pág. 34.
- [4] Vid. Pere Gimferrer (1965), “Historia y memoria de *Dau al Set*”, *Papeles de Son Armadans*, 1965, núm. 108, pág. 49-50.
- [5] Sobre esta noción de *poéticas abiertas*, vid. Jaime D. Parra y F. Ruiz Soriano, «Poesía viva: poéticas abiertas de posguerra», *Hora de Poesía*, 1996, núm. 100, págs. 173-180.
- [6] Algunos estudios esenciales acerca del movimiento postpista son: Jaume Pont, *El postismo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987; Rafael de Cózar, *Teoría y praxis literaria de un movimiento estético-literario de posguerra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1975.
- [7] Jaume Pont (1987), *op. cit.*, pág. 224.
- [8] Gabriel Celaya lo expresa así: «Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad. La poesía no es no puede ser intemporal, o, como suele decirse alegremente, eterna»; en Francisco Ribes (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*, Distribuciones Mares, Valencia, pág. 43. Y Bousoño (1985), al estudiar la poesía de Brines, afirma que «los “poscontemporáneos”, en sus dos primeras generaciones, significan, como digo, una mudanza decisiva en este radical extremo: la verdadera realidad deja de ser el contenido de la conciencia (la impresión, etc.), separado tanto del yo como del mundo, y recupera ambas cosas: se convierte en el “yo-en-el-mundo”, el hombre *entre* la gente, el individuo *en cuanto* miembro de una sociedad *determinada*»; en *Poesía poscontemporánea*, Júcar, Madrid, pág. 25.
- [9] Sobre esta apreciación, vid. José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- [10] Cf. Anthony Geist (1995): “Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990”, en José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995, pág. 145.
- [11] Cf. Andrew P. Debicki: “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula*, 1989a, núm. 505, pág. 15.

- [12] Vid. Margaret Persin (1986): *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, José Porrúa Turanzas, Madrid, págs. 16-17.
- [13] José Á. Valente (1971), *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, pág. 44.
- [14] Sobre esto, vid. Ramón Pérez Parejo, «La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50-Novísimos», *Revista de Literatura*, t. 60, núm. 119 (1998), págs. 5-30.
- [15] Blas de Otero, «Años, libros, vida», en *Expresión y reunión (1941-1969)*, Madrid, Alfaguara, 1969. «Todo son libros, y quiero averiguar cómo se salva la distancia / entre la vida y los libros. No me digan que éstos son la expresión / más certera de la vida porque temo echarme a reír», pág. 54.
- [16] Cf. Andrew P. Debicki (1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, Madrid, 1987, pág. 34.
- [17] Sobre estas disputas, vid. Carme Riera, *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- [18] Sobre esta revista, vid. Laureano Bonet, «Laye y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas», *Ínsula*, 1990, núms. 523-524, págs. 3-5; del mismo, *La revista Laye. Estudio y antología*, Península, Barcelona, 1988.
- [19] La influencia de Eliot en los poetas catalanes del medio siglo es muy poderosa, según se deduce de las numerosas citas y menciones que de él se hacen. No se olvide que debemos a Jaime Gil de Biedma la traducción de su obra crítica al castellano: T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- [20] Cf. Juan José Lanz (2000): *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*, Universidad del País Vasco, Bilbao, pág. 183.
- [21] *ibid.*, págs. 183-184.
- [22] Vid. Enrique Badosa, «Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento)», *Papeles de Son Armadans*, 1958a, núm. 28, págs. 32-46; y núm. 29 (1958b), págs. 135-159.
- [23] Cf. Carme Riera (1988), *op cit.*, pág.161.
- [24] Cf. Fanny Rubio (1980): «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980, núms. 361-362, pág. 211.
- [25] Cf. Ellen Engelson Marson (1992): «Poesía y poética de José Ángel Valente», en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 116.
- [26] Al respecto, vid. José Olivio Jiménez, «Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* de José Ángel Valente», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, págs. 121-158.
- [27] «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. [...] / 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 [...] / Tengo ahora el silencio, / las ajenas palabras y las propias palabras, / las normas respetables a que ellas pertenecen / con solemnes sombreros enlutadas / y con un gesto admonitorio y cruel. [...] / Hay algo que esas mismas palabras / hastiadas de sí mismas, insistentes / como una invitación o una súplica, / nos obligan a hallar»; José Ángel Valente, *Punto cero. Poesía 1953-1978*, Barcelona, Seix Barral, págs. 229-230.

Bibliografía

Aleixandre, Vicente (1955): *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Instituto de España, Madrid.

Badosa, Enrique (1958): “Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento)”, *Papeles de Son Armadans*, 1958a, núm. 28, págs. 32-46; y 1958b, núm. 29, págs. 135-159.

Bonet, Laureano (1988): *La revista Laye. Estudio y antología*, Península, Barcelona.

— “Laye y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas”, *Ínsula*, 1990, núms. 523-524, págs. 3-5.

Bousoño, Carlos (1985): *Poesía poscontemporánea*, Júcar, Madrid.

Cañas, Dionisio (1985): “La posmodernidad cumple 50 años”, *El País*, 28 de abril, págs. 16-17.

Castellet, José M^a: “Notas sobre la situación actual del escritor en España”, 1952, *Laye*, núm. 20, págs. 12-13.

— (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona.

Carero, Guillermo: “Poesía de posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, 1978, núm. 2, págs. 77-89.

Daydí-Tolson, Santiago: “Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente”, en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 279-294.

De Otero, Blas (1969), *Expresión y reunión (1941-1969)*, Alfaguara, Madrid.

Debicki, Andrew P.: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, Madrid, 1987.

— “Poesía española de la postmodernidad”, *Anales de Literatura Española*, 1988, núm. 6, págs. 165-180.

— “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 1989a, núm. 505, págs. 15-16

— “Una poesía de la postmodernidad: los novísimos”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1989b, núm. 14, 1.3, págs. 33-50.

— (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Gredos, Madrid.

Engelson Marson, Ellen: “Poesía y poética de José Ángel Valente”, en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, págs. 115-120.

García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid, 2^a ed. ampliada.

Geist, Anthony L.: “Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990”, en José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995, págs. 143-150.

Gil de Biedma, Jaime (1980): *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*, Crítica, Barcelona.

Gimferrer, Pere: “Historia y memoria de *Dau al Set*”, *Papeles de Son Armadans*, 1965, núm. 108, págs. 49-50.

— “Trayectoria de José Ángel Valente”, en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 39-40.

Lanz Rivera, Juan José (2000): *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*, Universidad del País Vasco, Bilbao.

Parra, Jaime D. y Ruiz Soriano, F.: "Poesía viva: poéticas abiertas de posguerra", *Hora de Poesía*, 1996, núm. 100, págs. 173-180.

Persin, Margaret H. (1986): *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, José Porrúa Turanzas, Madrid.

Olivio Jiménez, José: "Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* de José Ángel Valente", en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 121-158.

Pérez Parejo, Ramón: "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50-Novísimos", *Revista de Literatura*, t. 60, 1998, núm. 119, págs. 5-30

Pont, Jaume (1987): *El postismo*, Edicions del Mall, Barcelona.

Prieto de Paula, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Hiperión, Madrid.

Provencio, Pedro: "Los poetas en sus poéticas", *Revista de Occidente*, 1988, núms. 86-87, págs. 179-194.

Ribes, Francisco (ed., 1963): *Poesía última*, Taurus, Madrid.

Riera, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona.

Rubio, Fanny: "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980, núms. 361-362, págs. 211

— y Falcó, José Luis, (eds., 1982): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Alhambra, Madrid.

— «Exiliado de la convención», en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 74-78.

Valente, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona.

— (1980): *Punto cero. Poesía 1953-1978*, Seix Barral, Barcelona.

© Vicente Vives Pérez 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

