El grupo poético de los años cincuenta

II. Otros parámetros, otras expectativas

Entre los estudios que se han dedicado a los poetas que iniciaron su trayectoria en los años cincuenta, llama la atención el empeño mayoritario en señalar temas, más o menos comunes al grupo, junto al esporádico esfuerzo que se ha dedicado a observar los procedimientos formales empleados. Una vez que los poetas han ingresado en el redil del grupo, su poesía es considerada inequívocamente «de calidad formal fuera de toda duda», y al comentarla se evita entrar en distingos que pudieran romper con ese monolítico consenso.

Ser incondicional de un poeta —y no digamos de un grupo— no es hacerle ningún favor. Sobre todo, si lo que pretendemos es indagar y esclarecer, si no adoptamos el papel (absolutamente legítimo, por otra parte) del lector habitual y acrítico. La crítica incondicional, que suele ser la más común, adquiere el carácter de semblanza, y de la semblanza no hay más que un paso hasta la idolatría.

Curiosamente, cuando ya el poeta está incrustado en la historia distante, objetivada en el tiempo, sí se arriesga a todo tipo de inquisiciones. Nadie se recata para hablar de los malos poemas de Antonio Machado, o de los insoportables autoendiosamientos líricos de Juan Ramón Jiménez. En la obra de Lorca hay quien entra a saco discriminando inmisericordemente. No se hace lo mismo con la obra de Cernuda, en quien todavía sólo se ven virtudes. Cuesta mucho distinguir entre los buenos momentos y los inevitables baches de un poeta al que admiramos. Pero, si podemos hacerlo con quienes acabaron, con mayor o menor satisfacción propia, su obra, ¿no debiéramos hacer un esfuerzo para discriminar de la misma manera

en la poesía que está siendo escrita hoy? ¿Es absolutamente impecable la poesía de todos y cada uno de los poetas de los años cincuenta, de todos sus libros y cada una de sus páginas?

La duda no debería ofender a nadie, ni siquiera a un poeta. Por lo común, se señalan las cumbres indudables y se silencian las posibles simas: «a un poeta —suele repetirse— hay que tenerlo en cuenta por sus buenos poemas». Si se trata de ser generosos, parece muy loable esa postura. Pero lo que ocurre es que esa norma sólo rige para los poetas antologados, encuadrados en un grupo o consagrados por cualquier razón —también sujeta a dudas—, mientras que los demás deben conformarse con el silencio total, que es lo más común, o con la desconfianza más severa.

En mi opinión, ni todos los poetas del cincuenta han escrito una obra ya calificable de excelente, sin fisuras, ni toda la obra de cada uno de ellos es igualmente elogiable, ni todas las páginas de cada uno de sus libros merecen la misma consideración. Y para fundamentar estas afirmaciones es imprescindible fijarse, no ya en los temas que tratan, sino en la consistencia formal de sus versos, que es, como tanto se repite en otros contextos, lo único que justifica o descalifica a un poeta.

No voy a negar que con una docena de buenos poemas cualquier poeta merezca gloria eterna: en la historia de la poesía española tenemos más de un ejemplo rotundo. Pero hay otros parámetros que debieran tenerse también en cuenta. Uno de ellos es la distancia entre esos poemas indudablemente perdurables y los que les acompañan. La relación entre unos y otros puede ser esclarecedora: en el caso de Ángel González, por ejemplo, ese substrato de poemas no inmediatamente destacables fundamenta los más sobresalientes de una manera muy sólida, sin descuidos formales que lastren el conjunto. Los poemas más leídos y antologados echan sus raíces en los otros, y es posible que no alcanzaran su altura saludable sin la buena salud de los que quedan al margen.

Al leer la primera parte del último libro de González, *Prosemas o menos* (1985), la receptividad pasa de un poema a otro recibiendo indicios de que allí se está fraguando una eclosión de brillo lírico que en cualquier momento va a hacer su aparición; y cuando el poema rotundo aparece no viene aislado, sino que es una consecuencia de cuanto veníamos leyendo. Más aún: es posible que cada lector vea esas cimas en un punto distinto del libro. En ese pequeño conjunto de poemas, titulado «Sobre la tarde» y dedicado al tema lírico por antonomasia de la poesía de nuestro siglo, al tiempo, una vez leídos sus seis poemas, es muy probable que la densa impresión del conjunto se concentre en la composición «El día se ha ido»[1]. Releída esa página, estamos leyendo una síntesis de «Sobre la tarde» y, en mi opinión, uno de los mejores poemas del libro *precisamente* porque

[1] *Ángel González,* Prosemas o menos, *Ed. Hiperión, Madrid, 1985, pág. 12.*

los otros cinco poemas son muy sólidos. ¿Qué tiene de especial el que hemos destacado? Su andadura rítmica, tan compacta, apoyada en los ritmos afines al endecasílabo (con un quiebro asumido que no afecta al conjunto: «Sí; / definitivamente el día se ha ido» y que está resuelto en la lectura acoplando ese «Sí» al eneasílabo anterior); su juego de imágenes, que mantiene un equilibrio aparentemente fácil entre la ironía y el drama; su coloquialismo sin concesiones, con cierta brusquedad inofensiva [«Mucho no se llevó (no trajo nada)», «Será otro perro de la misma raza»], y, quizá sobre todo, un tono de desencanto contenido, estoico («Tampoco lo lloréis») que llega al lector y se hace asimilar de manera casi inapelable.

Más adelante, el libro se diversifica formalmente (encontramos un soneto alterado, un poema en prosa, unas frases irónicas configuradas poemáticamente) y de nuevo hallamos algunos poemas especialmente ambiciosos y memorables. En «Diatriba contra los muertos», González emplea el procedimiento —muy frecuente en libros suyos anteriores— de atraer la evidencia coloquial para imprimirle un giro semántico que nos la haga percibir de manera absolutamente nueva: «Los muertos... hacen llorar y no les importa, / se quedan quietos..., / se resisten a andar». El distanciamiento que se produce así, aparte de encender la llama irónica, crea un espacio mental inédito para las palabras aparentemente banales. De esa manera, el lector, tras el final de ese poema, tiene abierta la posibilidad de que sus palabras habituales escondan segundos sentidos agazapados a la espera del momento creativo. Sin ser ése el único objetivo de ésta o de cualquier poesía, no deja de ser uno de los más enriquecedores.

Dos páginas después de «Diatriba...» leemos el que yo considero uno de los mejores poemas del autor: «Avanzaba de espaldas aquel río»[2]. El procedimiento antes comentado se aparta aquí de la ironía para aproximarse al lirismo más confidencial, muy machadiano por momentos: «Contemplaba los álamos / altos, llenos de sol, reverenciosos, / perdiéndose despacio cauce arriba». La rima asimétrica colorea suavemente la composición, y las resonancias —el romántico «que ya en el viento su rumor se oía» y la cita de Garcilaso implícita en «las blancas piedras por su afán pulidas»— nos sitúan en una atemporalidad estética muy próxima a lo que se ha dado en llamar clasicismo. Un poema así preside un libro, lo sintetiza. De hecho, volvemos a encontrar en «Carta»[3] el mismo río que avanza mirando hacia la vida que deja atrás, una imagen construida sobre el tópico del río como representación de la vida humana. El valor añadido que adquiere aquí el tópico es lo que nos hace aceptarlo no como cita redundante y servidora de la retórica académica, sino como un relanzamiento del símbolo con una nueva personalidad propia, es decir, como si lo oyéramos por primera vez, puesto que la fascinación que el arte verbal nos produce es

[2] Ibid., *pág. 38.*
[3] Ibid., *pág. 77.*

realmente la primera de la historia del arte degustado y, por supuesto, la última: lo que *debe* cambiar para despertar ese chispazo es la forma artística que lo busca como principal objetivo.

No siempre el libro de González alcanza ese nivel, pero sí podemos decir que no hay en él ni una página que desmerezca de esos momentos clave. La ironía, en un par de ocasiones, se deja caer hasta el nivel del chiste: ese «cuarto... que apenas tiene muebles», o algunas «Máximas mínimas». Pero el libro remonta siempre un tono que en los últimos poemas se mantiene sin dificultad a la misma altura compleja del principio.

Especialmente curiosa es la componente satírica de *Prosemas o menos.* En ocasiones, el poeta nos proporciona pistas suficientes para identificar a los personajes satirizados: J. R. J., inconfundible, y S. M., posiblemente Stéphane Mallarmé. Pero otras veces nos deja con la incógnita: «A un joven versificador», «Poeta joven», «Viejo poeta incontinente» e incluso, con cierta sorna, «¿Sabéis de quién hablo?» No sabemos de quiénes hablan estos poemas, pero en ellos queda clara, una vez más, la actitud del poeta ante el panorama de la poesía española de estos años: abomina del engolamiento y rechaza los lugares comunes prestigiados. Continúa pensando igual que en la sección «Poemas sin sentido» de *Palabra sobre palabra* (1977). Allí leíamos una «Oda a los nuevos bardos»[4] que no necesita indicaciones para que el lector la vea orientada hacia los más orondos versificadores nuevos del momento, precisamente aquellos que entronizaron la recuperación de los tópicos tal como los receta el manual, sin elaboración personal y, por lo tanto, sin eficacia estética alguna.

Ángel González continúa así una trayectoria propia, coherente, apoyada en su propia obra pasada y sin dejarse invadir por complejos surgidos al calor de la crítica no adversa a su poesía —ser un consagrado lo protege— pero sí enemiga de la estética en que siguen apoyándose sus versos.

El otro satírico del grupo, José Agustín Goytisolo, ha publicado, durante la época que estamos considerando, volúmenes que incluyen, a veces, —*Taller de arquitectura* (1977), *Palabras para Julia* (1980)— bastantes reediciones de poemas pertenecientes a su época más agudamente social. Pero poco a poco va situándose en primer plano un Goytisolo que recuerda su primer libro, *Los encuentros,* por su aceptación de patrones líricos habituales, a veces muy cercanos a los de los poetas que él mismo había satirizado. *Final de un adiós* (1984), por ejemplo, discurre entre tópicos más identificables con el subgénero «elegía» que con un estilo personal determinado: «El aire de los chopos / y vuelvo a recordar. / En un día de marzo / te fuiste. Nada más»[5], «Era un feudo tan bello como el aire / como una flor de otoño y sus fronteras / tú me las señalabas / con la voz con el gesto / de tus brazos tendidos cuando yo regresaba»[6].

[4] *Ángel González,* Palabra sobre palabra, *Barral editores, Barcelona, 1972, pág. 330.*

[5] *José Agustín Goytisolo,* Final de un adiós, *Ed. Lumen, Barcelona, 1984, pág. 25.*

[6] Ibíd., *pág. 82.*

Los mejores momentos de la obra de Goytisolo siguen siendo, en mi opinión, sus poemas de denuncia social. En ellos la narratividad está alimentada con un ingenio punzante en el que encajan bien las frases sueltas y desenfadadas, donde se integran con frecuencia rasgos coloquiales y hasta vulgarismos. Pero cuando, en estos últimos libros, la narratividad se emplea de forma impresionista-simbólica o cuando el lirismo se afila en busca de un registro emotivo «serio», los poemas discurren menos convincentemente. Tampoco convencen demasiado las declaraciones que el autor ha insertado ante algunos de sus últimos títulos. Como si quisiera justificarse ante el lector por su «mala cabeza» de los años sesenta, Goytisolo defiende para sí lo que para cualquier lector debe de ser obvio, si la obra en cuestión es válida: «no intenté convertirme en moralista, ni fui tan estúpido como para pensar que únicamente escribiendo se podía modificar el mundo»[7]. A veces se diría que el autor quiere darnos a entender que no es ajeno a las teorías del momento (o del momento inmediatamente anterior, pero en todo caso todavía operante en los mentideros universitarios): «Experimentaciones e investigaciones me condujeron a considerar la poesía como un deslumbrante código de signos o como un gran signo único, hermoso, artificial y lleno de barbarie» (*Los pasos del cazador*, 1980), «Si aparece —el lector mayoritario—, si se hace real, se completa el ciclo creación-emisión-recepción-recreación-disfrute que caracteriza a toda obra artística» (*El rey mendigo*, 1988). Entre ese «código de signos», más o menos formalista, y las teorías de la recepción, el poeta parece sentirse obligado a dar explicaciones. Por suerte, esa actitud no se transmite totalmente a sus versos, que es donde se dirimen las verdaderas cuestiones por las que un poeta debe preocuparse.

Poco dado a teorizar, Claudio Rodríguez resulta un cuerpo extraño en el conjunto «canónico» del grupo. Alguno de los homenajes que ha recibido se ha visto amenazado por la actitud casi «rompedora» de este poeta, nada dócil ante las clasificaciones. Su obra discurre muy al margen de las convenciones acuñadas para el grupo y sólo atenta a su desarrollo interno que, además de autónomo, resulta sostenido y uniforme. Ya en *El vuelo de la celebración* (1976), sus lectores podían hacerse a la idea de que los tonos graves que parecían minar de inquietud *Alianza y condena* (1965) no eran más que los necesarios ajustes de esa irrupción demasiado feliz, casi adánica, con que aparecieron sus dos primeros libros, en los años cincuenta.

Rodríguez seguía y sigue celebrando el hecho de la existencia, pero no con un canto acomodado y conformista, sino con una palabra llena de premeditación creadora y muy medida de contornos. Y, en poesía, los contornos de una palabra son las demás, las que ya se han leído en páginas anteriores y las que se van a leer después. De esa manera, el poeta cuida, a

[7] *José Agustín Goytisolo*, Salmos al viento, *Ed. Lumen, Barcelona, 1980, pág. 6.*

cada paso, que las palabras no ofrezcan más redundancia semántica que la imprescindible, y así consigue expresarse de una manera intencionadamente significativa. Lo que más satisface de su último libro, *Casi una leyenda* (1991) es que en el ambiente de obviedad consabida y aceptada de los últimos años, de pronto, un poeta de referencia ya obligada se comporte como quien no lo tiene todo dicho, como quien debe aún empezar de cero, con su estilo de siempre, sí, pero sin escudarse en él, muy al contrario: utilizándolo, pidiéndole aún más:

La oscuridad del tórax, la cal de uva del labio,
la penumbra del hueso y la penumbra
de la saliva,
la médula espinal mal sostenida
por sus alas que duelen
cuando comienza a clarear (...)[8].

En este último libro, y como leve novedad, podemos señalar que la presencia de la muerte se hace más relevante. Incluso encontramos una especie de diálogo con libros anteriores: el «no veo, no poseo» de «La mañana del búho»[9] remite a uno de los más recordados poemas de *Alianza y condena*, «Porque no poseemos»[10]. Pero la muerte aparece sin pose añadida, como un componente más del asombro que el ser vivo siente ante su propia existencia. Asombro jubilar y mísero a la vez, pero, ante todo, asombro inseparable del afán de expresividad. Claudio Rodríguez hace gala así de su convicción acerca de la *utilidad* de la poesía: sirve para hacer más inteligible y más digno el hecho de estar vivo, para *mejorarnos*, como diría él.

Valdrá la pena destacar el empleo de los recursos formales en este último libro. Rodríguez utiliza el endecasílabo y sus ritmos afines eludiendo el primer plano rítmico, es decir, suavizando aristas acentuadas y ahorrándole así al lector la cantinela preceptiva que tantos poetas de hoy —más y menos jóvenes— se empeñan en corear. La frase fluida, llena de sustantivos —apretada de tanta sustantividad— viene y va sobre los acentos del verso haciendo audible su tono cordial y su hondura de calado, no su esqueleto métrico. La madurez expresiva no necesita ser exhibicionista:

¿Quién nos lo iba a decir? ¿Y quién sabía,
tras la delicadeza envejecida,
cuando ya sin dolor no hay ilusión,
cuando la luz herida se va a ciegas
en esta plaza nunca fugitiva
que la pureza era la pureza,
que la verdad no fue nuestra verdad?[11]

Quizá lo único que amenaza a la poesía de Rodríguez sea el exceso de confianza en la palabra iluminada. A propósito de aquella operación que señalábamos en Ángel González, consistente en partir de la expresión evi-

[8] *Claudio Rodríguez*, Casi una leyenda, *Tusquets editores, Barcelona, 1991, pág. 34.*

[9] *Claudio Rodríguez*, Ibídem, *pág. 20.*

[10] *Claudio Rodríguez*, Desde mis poemas, *Ed. Cátedra, Madrid, 1983, pág. 133.*

[11] *Claudio Rodríguez*, Casi una leyenda, *pág. 59.*

dente para mostrar el lado oculto de la existencia gracias a la cirujía íntima de la palabra, en la poesía de Rodríguez encontramos a veces el límite entre ese desvelamiento y la expresión no eficaz:

> Y las estrellas de blancura fría
> en el espacio curvo
> de la gravitación, y la temperatura,
> las leyendas de las constelaciones[12].

La palabra puede quedarse así sin dar el salto entre la enunciación llana y el señalamiento significativo. Pero esos momentos de insuficiencia expresiva quedan inundados por la largueza creativa de páginas enteras, de poemas inabarcables como «La mañana del búho», antes señalado, o «Momento de renuncia», donde Rodríguez usa palabras indiscutiblemente suyas, marcadas y a la vez frescas, para asomarse a ese instante de la creación del mundo que transcurre —una y otra vez— por obra y gracia del arte de la palabra:

> Este momento que no veré nunca.
> Esta mañana que no verá nadie
> porque no está creada,
> esta mañana que me va acercando
> al capitel y al nido[13].

También dos libros de poemas —aparte de su obra narrativa— ha publicado José Manuel Caballero Bonald en esta etapa: *Descrédito del héroe* (1977) y *Laberinto de fortuna* (1984). Caballero había practicado en libros anteriores un registro opaco y zigzagueante que a veces dejaba la impresión de haber rozado tangencialmente el objeto perseguido. Como él mismo dice, «a veces hay que tirar por el camino más largo para llegar al centro y a la respuesta exacta»[14]. Ese rodeo hace que la lectura, muchas veces, se quede fuera del texto, impedida de penetrar precisamente por la tupida red de palabras que el poeta convoca. En *Descrédito del héroe*, sin embargo, tenemos buena muestra de la nitidez contundente que Caballero es capaz de plasmar: (aquella opacidad no era más que un método de tanteo, y sigue siendo, un procedimiento de acoso y derribo)

> Cuántos días baldíos
> haciéndome pasar por el que soy.
>
> Número sin memoria, líbrame
> de parecerme a aquel que me suplanta.
>
> Uno solo será mi semejante[15].

Mucho de juego conceptual tienen estos versos. Procedimientos así de barrocos recorren los poemas de *Descrédito del héroe*, donde está claro

[12] Ibíd., *pág. 25.*

[13] Ibíd., *pág. 20.*

[14] *Entrevista con José R. Ripoll con José Manuel Caballero Bonald en* Olvidos de Granada, *núm. 13, 1984, págs. 109-110.*

[15] *José Manuel Caballero Bonald,* Descrédito del héroe, *Ed. Lumen, 1977, pág. 26. Será útil señalar que el poema, compuesto por estos cinco versos, se titula «Defectuosa formación del plural».*

que aquella opacidad estilística —presente desde *Las adivinaciones*— es en realidad un método de tanteo, una estrategia de acoso y derribo del objeto del poema. La utilización del adjetivo resalta especialmente en estos textos: a través del adjetivo parece desarrollarse aquel conceptualismo hasta casi sepultar al resto de la secuencia: «un pernicioso escalofrío, una irritante / promiscuidad de ideas, un cierto y turbador / amago mitológico de fábulas»[16]. A veces el adjetivo condiciona la frecuentación de una simetría obsesiva: «la neblina / tenaz de la obsidiana», «el rito sexual / de la supervivencia», «la dudosa / frecuencia del deseo», «el erecto sopor de los atriles».

Pero los poemas de Caballero no defraudan al lector que busque «literatura»: están llenos de premeditación, vigiladísimos y, se diría, barnizados; algo arrastrados por cierta deriva enfática —«Musgo mefítico, adherencia / matinal de lo inerte»[17]— pero empeñados en sintetizar a cada paso lo más elaborado de la historia literaria: «un dado / cuyo rigor jamás aboliría / los tercos mestizajes del azar»[18].

Es en los poemas en prosa, que por primera vez aparecen en *Descrédito del héroe*, donde esa tendencia al recargamiento se hace más evidente: «Aquel impúdico orante, genuflexo como por sumisión a la memoria del látigo del cómitre...»[19].

En *Laberinto de fortuna*[20], es posible que el pie forzado de la anécdota provoque en el autor cierta desconfianza que no necesitaba en los versos, sinuosos desde la sonoridad a la más huidiza connotación: la prosa, incluso la poética, corre el riesgo de llevarlo por derroteros referenciales no deseados, y para eludir ese atajo literariamente engañoso, el estilo se retuerce: «un fúnebre amasijo de estupor y congoja cayendo en el silencio como un chorro de vómito en la calle desierta»[21], «hago ahora un fogoso, un contumaz, un subrepticio racimo de papeles»[22]. Ese fenómeno hace que los textos quizá paródicos («Camafeo, daguerrotipo, partitura», «Gusto romántico» «Culturas diagonales») lancen sobre el resto del libro un reflejo algo deformante, una amenaza del amaneramiento.

Sin embargo, insisto en la persistente voluntad literaria de este autor: ni una sola de sus páginas, ni una sola de sus palabras, carece de esa vocación, y si en ellas la lectura se ve excluida por esa espalda brillante de las frases vueltas sobre sí mismas, es sin duda efecto de una hipertrofia retórica intencional. Y es también coherencia con la propia formulación, casi emblemática: «Qué palabra inhumana la palabra certeza: lo que aún desconozco constituye el único argumento de esta historia» («Anochecer en Lluch-Alcari»). La ambigüedad, «ese soberbio modo de hacer más seductora la experiencia», tiene en Caballero un cultivador de excepción.

Más de un rasgo de los señalados en la obra última de Caballero podría repetirse a propósito de la poesía de Carlos Barral. Barroco también, minu-

[16] *J. M. Caballero Bonald*, Descrédito del héroe, *págs. 34-35.*

[17] Ibíd., *pág. 57.*

[18] Ibíd., *pág. 73.*

[19] Ibíd., *pág. 87.*

[20] *José Manuel Caballero Bonald*, Laberinto de fortuna, *Ed. Laia, Barcelona, 1984.*

[21] Ibíd., *pág. 94.*

[22] Ibíd., *pág. 81.*

cioso y sin concesiones al lector, Barral trama sus poemas en un laboratorio lingüístico donde el autor combina a los clásicos de ayer con los de hoy en redomas de materiales lingüísticos escogidos. Tras reunir su obra lírica en 1973, la tarea de Barral —desde años atrás concentrada en sus memorias— vuelve a dar frutos poéticos en *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986). El atractivo de este libro, escrito ya con «el alma declinada», radica en la actitud que trasluce de mensaje dirigido al recién llegado por el viejo conocedor del secreto engaño y de la improbable sabiduría de todos los mensajes entre generaciones. La tersura del verso de Barral consigue aclimatar a contextos contemporáneos palabras marcadas por una retórica prerromántica: «El que parece espejo transitable y es / piedra veloz y repentina espada (...)»[23], «el parapeto de los montes grises / donde fue selva antes de ser navío»[24].

La superación de la forzada elocuencia romántica —que formuló Barral en pocas y certeras palabras en su tantas veces citado artículo de *Laye* de 1953— es uno de los empeños más notables de este conjunto de poetas. Uno de los procedimientos utilizados para conseguirlo ha sido precisamente la vuelta a los clásicos, y no deja de ser sintomático que ese fenómeno se produzca en un poeta como Barral que, según confesaba, no había tomado ejemplo en los poetas del 27, cuya particular lectura de nuestro barroco fue determinante para distanciarse de los resabios románticos implícitos en el simbolismo.

Pero la poesía de Barral digiere y asimila a Góngora, es decir, no lo imita en el estilo, sino en la actitud estética, lo cual tendría que ser obvio y, sin embargo, resulta entre nosotros una forma inusitada de tomar ejemplo. Ya veremos cómo poetas más jóvenes entienden la emulación precisamente a la inversa de Barral.

La diferencia entre el barroco de Caballero y el de Barral estriba en que el primero recorta los perfiles exteriores de la frase para que a su trasluz no sea discernible más que la dispersión esmerilada del significado, mientras que el segundo talla las palabras por dentro, aun a costa de mostrarlas a veces muy sobriamente por fuera, de forma que la lectura se encuentre de pronto rodeada de un sentido compacto, esculpido en lo más sólido de nuestra conciencia: «Ser por dentro la piel del universo, / levemente excitada / como un escalofrío / benévolo»[25].

La poesía de Barral, aparentemente fría, tiene un núcleo de cordialidad apenas oculto bajo aquella solidez. Sobre todo en su último libro, esa cordialidad se aproxima al lector a la manera irónica que ya era habitual en este poeta, pero, además, con una especie de sentido de la intemperie que la hace menos imponente de lo que podría esperarse y más directamente degustable.

[23] *Carlos Barral,* Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm, *Ed. Península, col. Poética, Barcelona, 1986, pág. 13.*

[24] Ibíd., *pág. 31.*

[25] Ibíd., *pág. 35.*

La obra última de Sahagún está marcada por el tono elegíaco, que ya era preponderante en su obra anterior, con los núcleos temáticos de la infancia y del amor, ambos imbricados. *Primer y último oficio* retoma temas de tipo aproximadamente social —la muerte de Franco, los fusilamientos que firmó el dictador semanas antes de su muerte, etc.—, pero el grueso del libro está ocupado por los poemas que cantan todo lo perdido: la juventud, el amor, la niñez, etc. El «se canta lo que se pierde» de Antonio Machado preside estos poemas: «Lástima de los años, enterrados / cerca del mar, al pie de los almendros»[26]. La contención formal del verso comedido, deliberadamente modesto, discurre de un poema a otro creando esa atmósfera desencantada que parece penetrar en las mismas palabras. Pero es precisamente la persistencia de la palabra lo que llama la atención en la lírica de Sahagún: «Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido»[27]. Esa tenacidad, labrada, se diría que duramente, en versos más artesanales que brillantes, permanece en la lectura con el efecto inverso del que, inicialmente, se podría esperar de la elegía:

> De nuevo hoy mismo partiría
> y, aunque todo estuviera escrito,
> indagaría aún en lo oscuro
> buscando la llama abatida,
> la herida cercana, el origen
> de esta elegía sin destino[28].

Es una forma nada espectacular de buscar el origen de la expresividad; es un esfuerzo sordo y sobrio que bien merece la atención del lector.

Carlos Sahagún cerraría la nómina de los poetas canónicos del grupo, de los que figuran en todas las antologías, de los inevitables.

Pero la ventaja que tiene no considerar a los autores por su pertenencia a un grupo radica precisamente en que a partir de la disolución de las fronteras todos los poetas apreciados por la lectura adquieren el mismo relieve. No hay ninguna razón que nos permita, a la vez, considerar la obra de Carlos Sahagún y desconsiderar la de Ángel Crespo. Cada lector puede elegir una u otra, pero el estudioso no puede ignorar que la penetrante obra crítica de Crespo y su excelente tarea de traductor han sido acompañadas de una producción lírica sostenida e indudablemente valiosa, sin las dudas que nos acompañan a cada paso de la obra no satírica de Goytisolo, sin las que nos provoca el último libro de Brines.

Algo en común tienen Brines y Crespo en su proyección hacia los poetas más jóvenes. En mi artículo anterior señalé ese fenómeno, que a mí me parece desvalorizador, en *El otoño de las rosas. El aire es de los dioses*, de Ángel Crespo, fue un poemario especialmente bien recibido por quienes a su aparición (1982) aireaban la vuelta al paganismo como panacea estéti-

[26] *Carlos Sahagún*, Primer y último oficio. *Los libros de la frontera, Barcelona, 1981, pág. 61.*

[27] Ibíd., *pág. 63.*

[28] Ibíd., *págs. 84-85.*

ca de la poesía joven. Es posible incluso que Crespo vuelva a cantar a los númenes naturales —puesto que ya lo había hecho mucho antes— atraído por el imán de la oleada paganizante que llenó amplios sectores de las novedades poéticas de estos años. Pero *El aire es de los dioses* tiene el timbre personal de un poeta concreto, un timbre ya fraguado que no se pone laureles ajenos para tratar un tema apetecido, al parecer, por el lector.

Lo que distingue a los dioses de Crespo de los que pululan en tantos libros de los últimos años no es ningún atributo propio —se trata de seres bastante intercambiables—, sino una forma de aparecer en las palabras que los inventan. No presiden la poesía, sino que forman parte de ella; están sometidos a ella, de manera que la poesía es un ámbito superior a los dioses, puesto que, en realidad, los crea. En eso se acerca Crespo a la órbita juanramoniana: «¿Cuándo —dios de verdad y mío— sabré inventarte?»[29].

La tensión por aclarar y desvelar la existencia de esos personajes —«nombrados e innombrables»— da a los versos de Crespo una frescura nada juvenil, muy poco contemporizadora con retóricas al uso, que a veces sorprende con propuestas radicales:

> No escribo una palabra en la que no
> me juegue cuanto tengo y cuanto espero
> querer tener[30].

Pero Crespo no es un estilista radical. Su retórica, lejos ya de sus excelentes incursiones en la vanguardia, es serena y contenida, nada enemiga de formalidades preceptivas pero repleta de autoconocimiento y de personalidad propia. Así se ha confirmado en su último poemario, *Ocupación del fuego* (1990).

En cuanto a Fernando Quiñones, hace ya años que se le ha aceptado dentro del grupo, pero eso es un mero accidente, quizá favorable para él. Sus *crónicas* nada tienen que ver con las obras que venimos comentando.

Y a propósito de Quiñones, señalemos otro parámetro con el que tampoco se suele analizar la tarea de los poetas actuales: el que resulta de comparar la ambición de la empresa autopropuesta por el poeta y los resultados obtenidos sobre el papel. Hay, por supuesto, libros excelentes compuestos por poemas muy individuales, que se unen bajo el mismo título por razones de cohesión estilística. Pero hay poetas que se plantean su escritura de una forma más deliberada, hasta el punto de concebir el marco global de su poema-libro, el tono general o sólo el punto de fuga hacia el que han de tender las páginas aún en blanco. Este segundo procedimiento es el empleado por Quiñones. Sin duda, la correlación entre la autopropuesta y el resultado obtenido es también detectable en un poema breve,

[29] *Ángel Crespo*, El bosque transparente (poesía, 1971-1981), *Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 165.*
[30] Ibíd., *pág. 166.*

pero lo más común es que el pequeño formato se vea atraído por la agudeza epigramática o por cualquiera de las múltiples derivaciones de la canción renacentista o la balada romántica. El poema de amplio impulso, que se lanza de una página a otra con apoyos firmes como para sostener grandes estructuras, es más escaso y más difícil de dominar.

Las *crónicas* de Fernando Quiñones constituyen una de las empresas más originales de nuestra poesía reciente. Pero, además, su desarrollo está consolidando los términos en que el poeta se propuso abordar su obra: tono objetivado, ironía siempre al alcance de la mano pero no excesiva, concepción crítica de la historia, utilización del diálogo, etc. Poco importa la procedencia de la inspiración —el mismo autor ha reconocido su deuda con Archibald Mc Leish— si el resultado adquiere carácter propio y cobra cuerpo en la lectura. El rasgo formal más destacable del estilo *crónica* es su narratividad de ritmo cambiante. El oído, tan mal educado por el comodín endecasílabo —vivimos, como en los primeros años cuarenta, una nueva «primavera del endecasílabo»— se encuentra de pronto en los versos de Quiñones con una oferta estética distinta, conflictiva, por supuesto, no resuelta y, por ello, arriesgada, pero también estimulante y merecedora de relectura atenta.

La *crónica*, además, le está sirviendo a Quiñones como molde maleable donde cabe todo: recuerdo de infancia, revisión literaria, caricatura, reflexión sobre la propia vida o reconstrucción de la historia («el borroso griterío de la historia»). El «sello» no es tanto la estructura suelta y amplia del poema como el tono de voz entre sentencioso y dicharachero. No le servirá al lector que busque caricias para su oído, pero sí al que quiera leer poesía de propuesta propia, de referente amplísimo —íntimo y colectivo— y de aliento renovado en cada nueva entrega. Tampoco le faltarán momentos de una imaginería depurada y brillante:

> Un libro con el agua por encima.
> Cuanto dejaste atrás y te dejó
> es ahora como un libro olvidado en la playa.
> Apenas sin moverlo lo cubrió la marea
> y puedes entreverlo temblar. Difuso, entero,
> sigue en su sitio y se deshace si lo tocas[31].

La misma extrañeza, y aún mayor, puede surgir ante la poesía de Agustín García Calvo, autor que apenas aparece en el apartado de bibliografía de algún estudio o tímidamente añadido a la relación habitual. Sin embargo, el empeño poético de este clasicista merece una atención mucho mayor, tanto más cuanto que su lectura resulta muchas veces gratificante, y ello por razones desacostumbradas.

[31] *Fernando Quiñones*, Las crónicas de Castilla, *Torre Manrique Publicaciones, Madrid, 1989, pág. 51.*

Sus *Canciones y soliloquios* (1976) se apartan de toda la poesía al uso, prescinden de la tradición que alimenta la poesía española desde el Renacimiento y se apropian un *yo* de mente sencilla, alimentado de poesía popular y de retórica ingenua. Por momentos aparecen restos de retórica previsiblemente culta —«Tú, cuya mano me ha bañado / de un fuego transparente las espaldas»—, pero el esfuerzo por escapar de ese ámbito lírico es permanente y consigue llegar al objetivo que se propone. Su otra apoyatura es el ritmo: o bien utiliza versos breves, generalmente asonantados, o combina los pies de cantidad silábica en el verso extenso. Como se ve, es todo un proyecto lírico.

Ya antes había publicado *Sermón del ser y no ser* (1972, reeditado varias veces después), escrito en «algo así como un senario yámbico prolongado en medio pie». Posteriormente, *Relato de amor (endecha)* (1980) aparece también medido en pies clásicos pero asonantados, y las canciones en *Del tren* (1981, reedición ampliada del poemario del mismo título aparecido en 1964) prolongan los moldes flexibles de *Canciones y soliloquios*. Los presupuestos estéticos son siempre los mismos: el yo que habla *sabe* —no es *realmente* un ingenuo—, pero no sabe a la manera con que se suele saber; su punto de mira es siempre otro, y su intención declarada es llegar al lector por la vía del recitado —en el caso de los poemas extensos, sobre todo— o por el del encantamiento que produce la canción de corte popular.

García Calvo cuenta con que sus lectores —y no digamos sus auditores— han de ser tan raros como su poesía. El verso basado en la cantidad silábica no parece que añada gran cosa a la utilización artística de una lengua cuyos accidentes fonéticos giran alrededor de la intensidad y se suavizan a base de timbres no muy distantes. Es difícil que el castellano, fijado, tal como lo conocemos hoy, en los últimos cuatro siglos, pueda ofrecer las mismas posibilidades artísticas que las lenguas clásicas. Escribir en pies métricos —aun sin caer en la floritura modernista— resulta una convención literaria como otra, arbitraria y, desde luego, muy culta. El yo de sus poemas no es por ello más ni menos aceptable que el de cualquier otro poeta de los aquí señalados. Eso sí: todos esos rasgos diferenciadores le hacen hablar con un desparpajo especial, lejos de los recursos retóricos romántico-simbolistas, muchas veces con resabios clásicos del estilo «ojos glaucos» o «beber de la copa de la ardiente sombra», pero siempre con la mira puesta en su propio universo de dicción, sin referencias a nada de lo que compone el recinto «poesía española».

La poesía de García Calvo, además, está repleta de contenidos sugerentes que, casi sin que el lector lo advierta, penetran y dejan semilla de conocimiento propio. La forma *que hace como que es* relajada, no sólo coloquial

sino pueblerinamente familiar, está arraigada en una «forma de pensar» que emerge sin dificultad y sin imposición:

Dame tú la mano de no sé dónde,
dime que soy mentira;
cese el verbeneo de mi cadáver,
y el amor se dispare a la sombra
como flecha perdida.

No se trata de que la poesía esté hecha con ideas, sino de que su autor tenga una particular visión del mundo que le sirva de cañamazo en el que bordar sus versos. Un cañamazo que no tiene por qué ser evidente pero que fundamenta cada palabra. La poesía no se escribe con ideas ni con palabras, sino con relaciones entre las palabras, con permiso de Mallarmé. Y en esas relaciones —como en los intervalos de las notas musicales— hay una concepción de la existencia y una dialéctica de pensamiento oculto que alimenta con su savia la arboladura de la expresión.

Esa misma impresión de verso-iceberg, de expresión que emerge *porque* existe un mundo propio bajo la línea de flotación, colma la receptividad a cada paso de un libro capital en el panorama reciente de nuestra poesía: *Descripción de la mentira* (1977, reed. 1986), de Antonio Gamoneda.

La publicación de *Edad* (1987) ha difundido, por primera vez de una forma regular, la obra de este poeta prácticamente enclaustrado en una provincia y ausente por completo de los saraos celebratorios, hasta hace unos años en que, ya tardía y quizás inútilmente, se le ha intentado recuperar. No necesita homenajes, sino lecturas. *Descripción de la mentira* corrió la misma suerte silenciosa de sus libros anteriores, pero si a la calidad literaria le llega siempre su hora, ésta es la hora de afirmar que ese poema merece estar situado entre los primeros de nuestra poesía. No porque sea impecable o indiscutible, sino porque colma la lectura más exigente. A veces, la contundencia de su discurrir lo hace quizás excesivamente apretado, como endurecido en grumos de sentido que interrumpen la fluidez, pero incluso en esos momentos lo que parece exceso se agradece por su hondura terca e irreconciliable con la superficialidad tan celebrada alrededor suyo por lecturas complacientes de poetas más fácilmente beatificables.

¿Se trata de un poema de amor desesperado, de un canto al padre muerto, de una elegía por todo y por todos y por sí mismo? Se trata de todo eso y de algo nuevo cada vez que se lee. «Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros»[32]. Es un relato lírico, asombrado por verse en el principio de todo y sabedor de que ya está —de que siempre ha estado— cerca del final. Es un poema que ambiciona rozar la totalidad y se resigna a pronunciar sólo lo que le es posible:

[32] *Antonio Gamoneda,* Edad, *Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1987, pág. 285.*

Tu voz en dátiles sangrientos surge de las sustancias distribuidas sobre el mar, y su metal vuela en círculos, vuela con alas venenosas sobre ese cuerpo ya dorado, ya ciego en frutos demasiado dulces[33].

Es, sobre todo, un poema bellísimo, con esa belleza que pasa tanto por el brillo formal como por la hondura de las resonancias significativas. Una belleza que no necesita contorsiones lingüísticas ni exhibe títulos repintados; le basta con concentrar en una expresión la experiencia artística del poeta y la del lector: «Todas las cosas comunican miedo», «Me obligas a la lucidez sin causa», «Durante un instante me visitó un crepúsculo cuya profundidad no me pertenece».

Con *Descripción de la mentira* el degustador de poesía tiene la relectura asegurada: como una composición musical que se diversifica y se ahonda cuanto más se escucha, porque también se hace parte del auditor y la hondura es improvisación y sondeo en quien oye y vuelve a oír, así este poema se ofrece al ojo más penetrante con la seguridad desconcertada y con la afilada sutileza de la obra de arte.

Gamoneda hace gala en este poema de un impulso firme, de un largo aliento. Sus poemas posteriores confirman esa impresión, pero también anuncian el declive vital de quien se manifiesta en ellos. Si en *Descripción de la mentira* nos encontramos con una capacidad de dicción inabarcable —por momentos nos sentimos inmersos en un universo lírico tan poderoso como el de *L'homme approximatif* de Tristán Tzara—, en *Lápidas* se acentúa el tono elegíaco hasta el punto de inclinarse la palabra casi del lado de su agotamiento: «Soy el que ya comienza a no existir / y el que solloza todavía. / Es horrible ser dos inútilmente»[34]. El lector tiene la tentación de no admitir la excusa insoslayable del cansancio vital —«tus oídos (los del lector) escuchan sin misericordia»—, pero incluso si el anunciado nuevo libro de Gamoneda prolonga ese testimonio del apagamiento desencantado, *Descripción de la mentira* seguirá irradiando lirismo lúcido —«sin causa»— y recreándose, por energías propias más que por las del poeta, mientras la lectura no decaiga tampoco.

Recientemente, al igual que se han revalorizado obras como las de Crespo y Gamoneda, se han hecho intentos de acoplar a este grupo otros nombres o incluso de situar una zona intermedia entre él y los *novísimos* que comprendería a poetas como Jesús Hilario Tundidor, Rafael Soto Vergés, Joaquín Benito de Lucas, Ángel García López o Félix Grande. Con intenciones loables, estas estratagemas de historiador sólo son útiles si ponen ante el lector obras de interés que hasta ahora estaban veladas. Que en los años sesenta se dio una poesía de transición interesantísima para comprender la eclosión y hasta la dispersión de unos años después, resulta indudable (y de ello nos ocuparemos en nuestro próximo artículo). Pero esa disolu-

[33] Ibíd., *pág. 251.*
[34] Ibíd., *pág. 362.*

ción de límites no fue privativa de los que ya tienen su foto como pertenecientes a la promoción de los años sesenta. Sólo la relectura de cada uno de esos poetas y su valía particular puede justificar que su obra sea reconsiderada.

Igualmente, han sido muy celebradas la obra de María Victoria Atencia, cuyo intimismo discreto se mueve dentro de unos límites formales muy apreciados por los nuevos academicistas, y la de César Simón, que en *Precisión de una sombra* (1984) nos mostraba un itinerario cauteloso, desde la sobriedad de *Pedregal* (1970) hasta los poemas que dan título al libro, escritos entre 1977 y 1981, más relajados y tendentes al figurativismo lírico bastante convencional de *Extravío* (1991).

Por cuando venimos diciendo, pocos son los rasgos comunes identificadores del conjunto de poetas que se encuentran hoy, digamos, entre la plena madurez y la amenaza privada de jubilación. Desde luego, por lo que atañe a sus procedimientos formales, podemos afirmar que los mejores de entre ellos no se preocupan en absoluto por aproximarse a ningún patrón definidor. Lo que sí parece seguro es que en los libros de este heterogéneo plantel de poetas podemos encontrar, no sólo estilos consolidados y páginas de primer orden, sino, lo que es más interesante, expectativas. Es cierto que la trayectoria de alguno de ellos está adoptando la «debilidad» estética defendida por los ultranovísimos, pero de todos ellos cabe esperar todavía páginas atractivas, no porque confirmen cuanto de ellos ya se ha dicho, sino porque se conjuguen con su obra ya publicada y enriquezcan así la lectura.

Pedro Provencio