

LA POESÍA DE LA GENERACIÓN ESPAÑOLA DEL 50

Alfredo LÓPEZ-PASARÍN BASABE

lopez@waseda.jp

Introducción: Panorama de la primera generación de posguerra.

Resulta casi obligado considerar a 1939 punto de inflexión en la evolución de la poesía española, siendo como es tan decisivo desde tantos puntos de vista para nuestro país. La muerte de varios poetas, el encarcelamiento de otros y el exilio de muchos más a causa del conflicto civil nos harían ver en el panorama poético un campo desolado, como desolado estaba el país, pero quizá de otra manera, con menos razones para el triunfalismo; en efecto, los nacionalistas fueron derrotados de manera definitiva en el terreno de la cultura.

Sin embargo, tras la hojarasca de un momento inicial de ebriedad de Imperio, breve en el tiempo y paupérrimo de resultados, empieza a vislumbrarse que los puentes con la poesía de anteguerra no han quedado completamente destruidos. Dejando aparte a algún veterano, entre los que destaca Gerardo Diego, la primera piedra en la tarea de la recuperación poética de los 40 corresponderá al grupo de Rosales y Panero, que ya habían publicado sus primeros libros en la década anterior. Y esto lo llevan a cabo no sólo con su poesía intimista, centrada en la familia, el sentimiento religioso, la intrahistoria, sino con la creación de la primera revista importante de la posguerra. En una época de depauperada actividad editorial, las revistas desempeñarán un papel de primer orden en la difusión de la cultura. *Escorial* parte de un meritorio empeño, mucho más si pensamos en las fechas en que se produce, de servir de órgano a todos los poetas válidos de España, independientemente del bando en el que hubieran militado durante la guerra.

Carácter mucho más oficial tiene otra revista importante, *Garcilaso*, órgano de un grupo conocido como “Juventud creadora”, de fuertes raíces con el régimen, que ponen de moda una poesía religiosa, bucólica, vagamente sentimental, neoclásica no sólo por su contenido, sino también por su forma, donde destaca un cultivo desaforado del soneto. *Garcilaso* ha quedado como símbolo del formalismo hueco e intrascendente de la primera posguerra española, aunque haya quizá algo de injusticia en esta apreciación, puesto que el neoclasicismo procede de los años 30 y no es en absoluto invento de los creadores de la revista y, además, ésta no cierra sus páginas a los poetas más diversos. Por un lado, remitirse a poetas que compartan presupuestos ideológicos y estéticos como los defendidos programáticamente por la “Juventud creadora” supone condenarse a la insignificancia y, por otra parte, los órganos de expresión son escasos y los poetas que tienen algo que decir no pueden permitirse el lujo de rechazar ninguno. El resultado es un eclecticismo notable en las publicaciones periódicas de la época, más allá de sus valores simbólicos.

Dejando aparte la posible calidad de algunos poetas garcilasistas, lo que resultaba innegable era el escapismo que representaba su tendencia y la inoportunidad de la misma, prontamente contestada por algunos autores, entre los que sobresale el grupo santanderino de la “Quinta del 42”, aglutinados primero en la revista *Corcel* y luego en *Proel*, con José Hierro y José Luis Hidalgo como figuras destacadas. Pero habrá que esperar un poco más para que algo decisivo trastorne el panorama poético del momento. En 1944 Dámaso Alonso, miembro de la Generación del 27 que hasta entonces había brillado más como estudioso de la Literatura que como poeta, publica un libro, *Hijos de la ira*, que conmociona las conciencias del momento. Una temática cotidiana y personalísima, el uso del lenguaje coloquial, el abandono de la estrofa y la utilización de un versículo de amplio aliento explican la impresión de novedad de un libro que, si por su temática se sitúa en el origen del existencialismo poético, por su lenguaje, plagado de desgarrros, imprecaciones y exclamaciones, se coloca en el origen del Tremendismo. Con estos términos se denominarán una de las corrientes y uno de los estilos más vivos de la posguerra.

1944, año fundamental sin duda en la poesía española de posguerra, lo es no sólo por la aparición del libro de Alonso o porque uno de sus compañeros de generación, Vicente Aleixandre, dé a la imprenta el que es quizá su libro más hermoso, *Sombra del Paraíso*, produciéndose de este modo, ya sin vuelta de hoja, el entronque con la mejor tradición de anteguerra, sino por la aparición de la revista *Espadaña*. En los estudios de esta época *Espadaña* se suele pintar como la contrafigura exacta de *Garcilaso*; si ésta es el formalismo vacío, la revista leonesa supone el compromiso, incluido el político. De todos modos, igual que ya vimos que *Garcilaso* distaba mucho de esa imagen demasiado homogénea, *Espadaña* presenta demasiadas divergencias entre la teoría y los poemas que acoge, divergencias quizá reflejo de las opiniones no siempre coincidentes de sus 3 directores. De todos modos, fue punto de referencia ineludible para todos aquéllos que no renunciaban a conectar la poesía con la realidad socio-política.

Si situamos entre 1941 y 1944 el periodo en que más notable es el dominio del neoclasicismo, podemos considerar que entre esta última fecha y 1950 la corriente abrumadoramente dominante será el existencialismo, al que algunos poetas se aproximarán desde conciencias ortodoxamente religiosas, otros desde posiciones arreligiosas, y otros más desde una religiosidad abiertamente conflictiva y en crisis. Esta última tendencia, cuyo representante máximo es Blas de Otero, no sólo nos da la imagen más nítida de lo que entendemos por poesía existencialista, con el empleo concomitante del Tremendismo, sino que además, cuando la crisis sea definitiva, nos conectará directamente con el segundo movimiento característico de la posguerra: la poesía social.

En el origen de esta tendencia está la abrumadora realidad del franquismo, por supuesto, pero también el cansancio de la pura poesía de evasión y el desengaño

absoluto de soluciones religiosamente trascendentes. Ante el silencio de Dios y la imposibilidad de la salvación personal, los poetas se vuelven a los hombres, junto a los cuales pretenderán alcanzar la salvación colectiva en la Tierra. El rótulo “poesía social” oculta realizaciones muy diversas, que van desde un vago compromiso humanístico-cristiano, pasando por la crítica social sin ideologías ni soluciones concretas, hasta las propuestas más adecuadas a un programa marxista. Todas ellas, sin embargo, comparten una serie de rasgos formales, como son el coloquialismo y prosaísmo ante la urgencia del mensaje, el predominio de lo narrativo sobre lo puramente lírico y el rechazo de figuras como la metáfora ante los más variados recursos de la repetición.

Ante el desprecio con el que se ha mirado esta poesía en épocas posteriores, conviene traer a colación unas palabras muy sensatas de Caballero Bonald al respecto, en las que viene a decir lo siguiente: 1) no toda la poesía social es de mala calidad; 2) tiene sentido esgrimir el argumento de la justificación histórica, algo que a menudo se olvida; y 3) la literatura producida por estos autores “fue la única realmente dinámica e higiénica existente en aquellos años de letargo y conformismo”¹.

Un panorama de la poesía de la primera generación de posguerra no estaría completo si olvidamos cierta pervivencia de las tradiciones vanguardistas, especialmente la representada por el Postismo, de carácter ciertamente marginal pero no carente de interés. Y el resurgir de la tradición andaluza con la revista *Cántico* de Córdoba y el grupo reunido a su alrededor, autores de una poesía brillante y rica en imágenes cuyo verdadero valor sólo será apreciado bastantes años después.

La generación del 50

Este es el panorama en el que aparecen las primeras publicaciones de los jóvenes poetas a los que pronto vendrá a llamarse nueva generación. Se ha discutido tan infinitamente acerca de lo inadecuado del concepto “generación” para el estudio de la historia de la literatura española que resultaría ocioso añadir nuevos comentarios al respecto. Sólo diré que, usado sin dogmatismos de ninguna especie, me parece un método tan útil al menos como cualquier otro para dar cuenta de los rasgos comunes de un conjunto de poetas que, por el hecho de haber nacido hacia los mismos años y haber compartido experiencias y aspiraciones no parece descabellado que posean características que les diferencien colectivamente de otros mayores o menores. Eso no implica, desde luego, que todos posean los mismos rasgos o en el mismo grado; es un simple marco de referencia en que los individuos encajarán mejor o peor. Generalizar y simplificar realidades complejas no es deseable, pero parece difícil de evitar cuando la mente humana es un instrumento obviamente limitado. Desde luego, a mí no me

¹ En Provencio, pp.55-56. (Para la referencia completa de la obras mencionadas remito a la bibliografía recogida al final).

parece preferible perderse en la dispersión de las personalidades concretas, aunque todo es cuestión de gustos.

De hecho, si comprobamos las denominaciones que se han aplicado a esta generación en concreto veremos que predominan 3: aparte de la de “generación”, la de “promoción” y la de “grupo”. Esta última parece la menos apropiada si realmente queremos dar cuenta de la totalidad de los autores, no así de una sección de ella delimitada por cuestiones geográficas o de amistad. En cuanto a la de “promoción”, normalmente es la que prefieren los que abominan del método generacional cuando tienen que nombrar a las generaciones². Por otro lado, tampoco hay unanimidad en la cifra utilizada; al lado de “del 50” o “de los 50”, tenemos “del 60”, “del medio siglo” o “segunda de posguerra”, entre otras más variopintas. Dado que ni en el 50 pasó nada decisivo y, por otra parte, si en los 50 publican (no todos) sus primeros libros, la madurez sólo les llegará en los 60, quizá sean más acertadas las dos últimas denominaciones, pero parece haberse establecido definitivamente lo “del (o de los) 50”, y esa será la utilizada aquí. La precisión nunca está de más, aunque con los nombres llega un punto en que es preferible emplear alguno poco convincente, pero que suponga una referencia unívoca, a usar alguno que necesite de especificaciones añadidas.

La generación que nos ocupa, según consenso general, la componen los poetas nacidos entre 1924 y 1938. En lugar de mencionar yo nombres concretos, lo que siempre se presta a la crítica, prefiero presentar en el cuadro siguiente los autores seleccionados en las antologías y estudios más significativos; es fácil deducir que serán los más veces elegidos esos que, en palabra de moda, compondrán el “canon” de la generación³.

² Constituye una excepción García Jambrina, que diferencia dos promociones dentro de la generación del 50. Lo de “Promoción del 60” es desde luego preferible a “Generación del 60”, injustificable de todo punto, pero tampoco parece absolutamente necesario.

³ Para no ampliar el cuadro hasta extremos inabarcables sólo incluyo estudios y antologías dedicados en exclusiva a esta generación, y no otros donde se incluyen poetas de la misma junto a otros mayores o menores. Añádase, pues, a la lista los nombres recogidos en la famosa antología de Castellet (Barral, Brines, Caballero Bonald, Crespo, Ferrán, Gil de Biedma, Gomis, Ángel González, Goytisolo, López Pacheco, Claudio Rodríguez, Sahagún Valente y Valverde) o en la de Batlló *Antología de la nueva poesía española* (1968) (Barral, Brines, Caballero Bonald, Cabañero, Gil de Biedma, González, Goytisolo, Grande, Marco, Rodríguez, Sahagún, Soto Vergés y Valente). No incluyo tampoco a los poetas seleccionados en las antologías del cuadro que eventualmente no entran dentro de los parámetros cronológicos de la generación.

	Valente (1955)	Bausoño (1959)	J.Martos (1961)	Ribes (1963)	Vela (1965)	Hortelano (1978)	Hernández (1978)	García Martín (1986)	Dehiki (1987)	Provenio (1988)	De Paula (1995)	Jamborina (2000)
Ángel González (1925)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Julio Mariscal (1925-77)			0				0	0				
José Carlos Gallardo (1925)		0										
José María Requena (1925)		0					0	0		0	0	0
José Manuel Caballero Bonald (1926)	0				0	0	0	0		0	0	0
Alfonso Costafreda (1926-74)	0					0		0				
José María Valverde (1926-96)					0			0	0			
Ángel Crespo (1926-95)					0			0	0			
Agustín García Calvo (1926)								0				
Ángelina Gatell (1926)			0					0				
Juan José Cuadros (1926)								0				
Julia Uceda (1926)								0				
Joaquín Fernández (1927)		0						0				
José Agustín Goytisolo (1928-99)	0	0			0	0	0	0		0	0	0
Manuel Alcántara (1928)		0	0					0				
Carlos Barral (1928-89)		0			0	0	0	0		0	0	0
Jaime Ferrán (1928)	0							0				
Jaime Gil de Biedma (1929-90)		0			0	0	0	0	0	0	0	0
José Ángel Valente (1929-2000)		0	0		0	0	(0)	0	0	0	0	0
María Elvira Lacaçi (1929-1997)		0	0					0	0			
Eladio Cabanero (1930-2000)		0	0	0			0	0	0			
Manuel Mantero (1930)		0					0	0	0			
Fernando Quiñones (1930-98)							0	0		0		
Miguel Fernández (1931-93)								0			0	
Antonio Gannoneda (1931)								0			0	
María Victoria Atencia (1931)		0						0			0	
Aquilino Duque (1931)								0				
Carlos Murciano (1931)								0				
Francisco Byrnes (1932)						0	0	0	0	0	0	0
Mariano Roldán (1932)							0					
César Simón (1932-97)										0		
Rafael Guillén (1933)											0	
Pilar Paz Pasamar (1933)			0									
Claudio Rodríguez (1934-99)	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0	0
Joaquín Benito de Lucas (1934)		0					0					
Rafael Soto Vergés (1936)							0					
Félix Grande (1937)								0		0	0	
Carlos Sahagún (1938)		0	0	0			0	0	0	0	0	

Las fechas de nacimiento nos indican que, durante la guerra civil, ellos eran niños. Esa falta de conciencia adulta (o la falta de toda conciencia en los más jóvenes) ante el acontecimiento más decisivo de la Historia española del siglo XX explicará algunas de sus actitudes posteriores con respecto al mismo. Por otro lado, las mismas fechas nos hacen ver que se trata de unos autores cuya formación se desarrollará íntegramente bajo el régimen de Franco, estando expuestos directamente a su contaminación ideológica. La extracción burguesa de casi todos es otro elemento común, que implica unos determinados pasos que en su mayoría recorrieron, como el acceso a la universidad. Elemento fundamental, por último, es su antifranquismo básico, con escasas excepciones⁴, lo que lleva a la mayoría a posiciones muy de izquierda, que dejan a varios en las cercanías del Partido Comunista.

Hay coincidencia en señalar dos focos geográficos primordiales, más que como origen, como puntas de lanza en la conciencia generacional y en su promoción (en sentido publicitario). El principal y más activo estaría en Barcelona. Quizá se deba a las peculiares circunstancias del franquismo, pero es el primer momento en que un grupo significativo de poetas catalanes adquiere una importancia preponderante en la literatura castellana, lo que coincide con una igual preponderancia en el mundo editorial. El caso es que del grupo de Gil de Biedma, Barral y Goytisolo, reunidos alrededor del crítico Castellet, y al que pronto se unirán en estancias más o menos prolongadas González, Caballero Bonald y Valente, partirán una serie de iniciativas que suponen un intento muy consciente de promoción generacional, entre ellas la antología *Veinte años de poesía española* y su versión revisada *Un cuarto de siglo...*, con su pronto desmentida supuesta preeminencia del realismo crítico en la poesía española, firmada por Castellet pero preparada por todos los poetas de la “Escuela de Barcelona”; el homenaje a Machado en el vigésimo aniversario de su muerte, con la famosa foto incluida; y la colección “Colliure”, con el importante apoyo de la editorial de Barral. Todo ellos precedido por una larga y fructífera colaboración en la revista *Laye* hasta que fue clausurada.

El segundo grupo se localiza en Madrid, con Claudio Rodríguez como figura principal, la mediación de Aleixandre y la importante revista *Ínsula* como órgano de expresión. El contacto con los catalanes lo asegurarán Goytisolo, González, Valente o Caballero Bonald.

Podrían señalarse otros focos geográficos, siendo imprescindible la mención de un muy nutrido grupo de poetas andaluces (bien representados en las antologías de Jiménez Martos y Hernández), aunque su conciencia generacional o de grupo dentro de la generación parece escasa; su actividad, en todo caso, desde este punto de vista, no supera la dedicación a una variada serie de revistas locales.

⁴ Hay alguna entre los poetas andaluces, la más conocida de las cuales es la de Aquilino Duque.

Factor aglutinante lo constituyen también una serie de premios literarios a los que los poetas de la generación se presentarán, consiguiéndolos en un alto número de ocasiones. Destacan entre todos el premio más prestigioso del momento, el Adonáis, aunque no debemos olvidar otros como el Boscán. Aunque, sin duda, el principal factor de cohesión lo constituirán las innumerables antologías aparecidas, las más importantes de las cuales se recogían en el cuadro anterior, sin olvidar los encuentros que con regularidad se organizan desde los años 80.

Características

Los autores más precoces de la generación publican sus primeros libros cuando aún la poesía existencial domina el panorama, pero enseguida éste se inclinará de manera decisiva hacia lo que se ha llamado poesía social. Ese proceso general de toda la poesía española lo repetirán a nivel individual personalidades destacadas del 50 (muy notorio es el caso de González o Valente), pero será sin duda la adhesión a la corriente social lo verdaderamente decisivo. El hecho de haber accedido a la madurez poética cuando esa corriente está en pleno apogeo, pero, sobre todo, el antifranquismo básico anteriormente comentado hacen de este aspecto un indudable aglutinante generacional, lo que demuestra el hecho de que Caballero Bonald o Barral, cuya poesía en principio se presta muy poco a la claridad didáctica que parece exigir el género, hagan en un determinado momento de sus trayectorias un esfuerzo suponemos que ímprobo por asimilar su escritura a esa estética. La anteriormente citada antología de Castellet también hace de la poesía social el decisivo factor aglutinante de la nueva generación, coincidiendo en esto con la colección “Colliure”, donde al igual que en aquélla, a los jóvenes autores se unen los más destacados antecesores de esta tendencia entre los veteranos. Es importante señalar que este papel de la poesía social como banderín de enganche generacional tiene más de simbólico que de imposición absoluta, de modo que, junto a autores cuya obra entra en gran medida dentro de esta corriente (González o Goytisolo, por ejemplo), otros se acercarán sólo coyunturalmente al tema, mientras que miembros de mucho peso como Rodríguez o Brines (por no mencionar a buena parte de los poetas andaluces) sólo tocan el tema tangencialmente en su obra, dedicada básicamente a otros asuntos.

Sin embargo, muchas de las distorsiones en la imagen que producen estos poetas vienen causadas por nuestra perspectiva actual, determinada por el hecho de que conocemos los cambios que se producen en la obra de esos autores tras lo que podemos denominar “crisis de los 60”. Serán por tanto, en principio, los rasgos asociados a la poesía social los que proporcionarán la base de lo que consideramos generación del 50 tal como se mostró, o se quiso mostrar, en un primer momento. Así, asociamos enseguida a ese nombre una poesía de corte narrativo, que propende a no separar demasiado la lengua poética de la hablada, que prefiere a los elementos irracionales los racionales en la construcción del poema y que, desde luego, denuncia la situación

sociopolítica del país y aspira a su transformación. Todos estos elementos los comparte más o menos el 50 con la primera generación de posguerra. Lo que los jóvenes autores aportan de novedoso en su cultivo de la poesía social será lo que se puede simbolizar en un deslizamiento, gradual e imperceptible al principio y según qué autores, pero muy evidente después, del “nosotros” al “yo”. Poetas como Otero, Hierro o Celaya se veían en la obligación de hablar como portavoces del hombre oprimido, o del hombre a secas, con lo que eso supone de sacrificio de la propia personalidad⁵. Los del 50 ya no. Para ellos es absurdo, quizá hasta pretencioso, alzarse a la categoría de representante de nadie. Lo único que se puede hacer, piensan, será dar testimonio, aportar su circunstancia concreta y desde ahí, sí, extraer conclusiones de validez general. El poeta del 50, por tanto, no se borra en su escritura, al revés, ésta se convierte en un ejercicio de indagación en la propia personalidad, en las vivencias como único medio de acceso a esa realidad que se pretende transformar. Su poesía, en consecuencia, ha merecido, con preferencia al de “social”, el calificativo de “poesía crítica”. Muy característicos de esta aproximación a lo social sólo desde lo personal, y disociando las dos dimensiones, resultan un par de motivos que desde el ejemplo de Gil de Biedma se expanden por la obra de otros compañeros generacionales: el de la guerra civil como lugar de libertad para el niño que en esos momentos eran, muy al margen de lo que como acontecimiento represente para su conciencia adulta⁶; y el de la mala conciencia burguesa. En un Celaya puede existir tristeza ante el hecho de que los obreros de su fábrica no le comprendan y la sospecha de que, por mucho que haya abandonado su puesto de ingeniero y haya adoptado la militancia comunista, nunca le considerarán uno de los suyos, pero está lejos de él la insinuación de que escribe poesía social para hacerse perdonar sus orígenes de clase, que, sin embargo, el poeta barcelonés (también Barral) explicita claramente.

A esta diferencia en el enfoque de una misma temática se une en el caso de los poetas que estudiamos una clara rebelión contra el empobrecimiento del lenguaje que la poesía social supone en el caso de sus primeros cultivadores. Para éstos la poesía tiene un valor instrumental y, por tanto, se puede permitir los mayores sacrificios en pro de su objetivo, que no es otro sino el adoctrinamiento de las masas, lo que significa una adecuación del lenguaje utilizado al de éstas. Para los autores del 50 la poesía sólo puede tener un valor testimonial y sólo de manera indirecta, desde ahí, podrá llegar a

⁵ Siempre aparente, desde luego, más teórico que real en el caso de estos autores especialmente destacados. Pero declaraciones como “porque el hombre son millones /más uno, nuestro yo, que apenas cuenta” (Ángela Figuera, “Estás viendo todo lo que pasa”) son difícilmente imaginables en un poema del 50.

⁶ El mismo motivo aparece claro en poemas de González o Barral. Al lado de esta visión las hay, desde luego, más trágicas, como es la de un Goytisolo que perdió a su madre en un bombardeo de la aviación franquista sobre Barcelona, en Valente o en Sahagún, cuya visión negativa de la propia infancia se proyecta como una sombra sobre su concepto del niño, simbólico protagonista de muchos de sus poemas.

actuar sobre la realidad exterior. En todo caso, es a través de la poesía como aquello se pretende, y el método no puede consistir de ningún modo en renunciar a las prerrogativas de la poesía para conseguir hipotéticos objetivos en otros terrenos. Como varios de estos autores dejarán escrito en diversas ocasiones, un buen tema nunca justifica un mal poema. Realismo sí, desde luego, pero entendido en un sentido bastante más amplio de lo que lo hacían los poetas de la inmediata posguerra, lo que deja campo a la apelación a elementos irracionales que nos descubran nuevas facetas de la realidad.

Todos estos elementos tienen su concreción más o menos simbólica en la polémica “poesía como comunicación – poesía como conocimiento”, otro elemento de cohesión generacional desde el momento en que se trata de la única ocasión en que los escritores del 50 se oponen de manera explícita a sus predecesores de la primera de posguerra, lo que es aún más destacable si tenemos en cuenta lo poco rupturista de esta generación. La polémica tiene su origen en unas palabras de Aleixandre en las que se definía a la poesía como comunicación. La definición tuvo amplio éxito y fue recogida y glosada por autores como Celaya o en las páginas de *Espadaña*. Más importante es, sin embargo, el hecho de que estará en la base de la definición de poesía que preside la primera edición del conocido ensayo de Bousoño *Teoría de la expresión poética*. Es precisamente este libro el que provocará la respuesta inmediata de Barral, produciéndose después las de Gil de Biedma, Badosa y la del teórico más lúcido de la generación, Valente. Para éste “el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es (...) el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética”. “Hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocido más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (...) y reside en él”⁷. Dejando aparte lo sesgado que pueda haber en la interpretación de las palabras de Aleixandre y, sobre todo, en las de Bousoño, considerablemente matizadas en las sucesivas ediciones de su obra, lo cierto es que ideas como las sintetizadas por Valente se reproducen continuamente en las ocasiones en que los autores del 50 se ven obligados a hablar de su concepto de la poesía.

Si la poesía no comunica nada previo a su propio desarrollo; si tampoco hay objetivos exteriores que justifiquen los asaltos a la razón poética, a las prerrogativas de que disfruta como género la poesía; y si, por otro lado, ésta se produce como testimonio de un concreto estar moral en el mundo, que no sólo no exige la renuncia a la propia individualidad, sino que, al contrario, defiende la profundización en ella como el único medio viable para el acceso al mundo, no nos puede sorprender que el tema social no sea ni mucho menos exclusivo y que junto a él, con más presencia física según avancen los años y la poesía social entre en crisis, haya otros que afecten al ser más personal,

⁷ “Conocimiento y comunicación”, pp. 21 y 24.

especialmente el tema del paso del tiempo, que, visto desde ahora, es el contenido más perceptible y el que más unifica la obra de estos autores durante todo su desarrollo creativo. El tema del paso del tiempo se puede presentar solo o en conexión con algunos motivos que no son sino sus concreciones en los distintos momentos: el de la muerte, el de la infancia o, sobre todo, el de la memoria, sus potencialidades y sus trampas, fundamental en la poesía de un Caballero Bonald. La memoria se presenta como imperfecto instrumento para defender al yo de la destrucción ocasionada por el paso del tiempo; otro, ante la ausencia de creencias religiosas, o en todo caso, de confianza en una vida ultraterrena tras la muerte⁸, lo constituye el amor. Este tema, tratado en la primera generación de posguerra, normalmente, bien con unas altas dosis de estilización neoclásica e inofensiva, bien concentrado en su vertiente familiar, adquirirá en los del 50 un cultivo importante en sus vertientes más rupturísticamente eróticas, incluso decididamente heterodoxas, donde se ve la mano de un Luis Cernuda.

La simple enunciación de estos temas pudiera llevarnos a un error. Hora es ya de dejar claro que es la generación del 50 la primera decididamente antirromántica de nuestra literatura; y es eso, y no la presencia de unos determinados contenidos, lo que la singulariza de un modo inconfundible. Esa actitud se manifiesta de manera preeminente en el punto de vista adoptado. Los poetas del 50 tienen conciencia de que en sus obras no pueden aspirar a plasmar la interioridad de sus sentimientos, ideas e impresiones tal como son, porque entre éstos (que nunca se pueden llegar a conocer más que de manera imprecisa, y eso sólo a a base de constantes y esforzados ejercicios de lucidez) y el poema concreto media una voz que no es ni puede ser la del poeta concreto. Esa voz, que, en principio, podría ser interpretada como un obstáculo, es en realidad para ellos garantía de la consecución del poema como objeto artístico, que se vería invalidada, piensan, por una incontrolada efusión sentimental.

Las consecuencias concretas de todo ello son importantes y se traducen en una riqueza inusitada desde un punto de vista pragmático, puesto que si, a causa de esa voz interpuesta, resulta que la poesía es ficción, no necesitamos fingir un yo personal verosímil. La voz que habla en el poema puede ir, por medio de la ironía, al extremo opuesto de la persona del autor; puede dar de éste figuras caricaturescamente exageradas en algunos de sus rasgos (lo he llamado en otro sitio “yo tonto”, aplicado a la obra de González y Goytisolo); puede encarnarse en un personaje histórico o literario en el monólogo dramático (aunque no es ésta una formulación abundante en los escritores del 50); o adoptar otras personas gramaticales abandonando la primera, especialmente lo que se ha llamado “tú testafarro”, recurso abundantísimo en nuestra

⁸ El tema religioso está muy escasamente presente en los autores de esta generación. Hay excepciones, claro, entre las que destaca Valverde, que, a causa de sus afinidades temáticas con el grupo de Rosales-Panero y a su considerable precocidad, no suele ser considerado, quizá con justicia, entre los poetas de su edad. También son conocidos los casos de Julio Mariscal, Mantero o el de, claro, Martín Descalzo.

poesía desde que Cernuda nos proporcionó el ejemplo de su empleo⁹.

Al mismo tiempo no podemos olvidar que estos autores se proponen escribir lo que habitualmente definimos como “poesía autobiográfica”, reflexiva, con amplio despliegue de elementos narrativos para la elucidación de la propia personalidad. Eso hace que el peligro mencionado más arriba, el de la efusión sentimental, esté siempre presente. La diversificación pragmática que acabamos de tratar es un recurso para evitarlo. Otro será el de la diversificación tonal. Al tono predominante propuesto como ideal, el de la conversación culta, lejano de la intrascendencia pero, al mismo tiempo, deseoso de evitar la caída en el hermetismo o en el gueto literario, se superponen otros muy diversos. La regla es sencilla: a la expresión demasiado apasionada sucede inevitablemente el giro irónico y hasta directamente humorístico, lo cual es bien perceptible en la obra de los talentos más proclives a la demasiada sensibilidad, como González. . El mismo cuidado se registra en la ordenación de los poemas en el libro: los textos más directamente tocados por una vena romántica se verán colocados junto a otros donde ésta se vea desmentida a base de giros humorísticos o irónicos. Todo ello supone una superposición de planos muy peculiar, que ha sido calificada de “posmoderna” en el sentido de no ofrecer textos unidireccionales, de sentido cerrado, sino necesitados de la intervención activa de un lector que realice la síntesis que el texto deja a su arbitrio.

Ha aparecido varias veces en las líneas anteriores la palabra “ironía”. Éste, que es usado de manera sistemática por primera vez en nuestra poesía, es el recurso verdaderamente característico de la generación. Para demostrarlo, al igual que en el caso de la poesía social, está el hecho de que hasta los autores menos proclives temperamentalmente a su empleo, como pueden ser Valente o Sahagún, se deciden en un momento determinado por su utilización, con resultados, por cierto, bastante poco afortunados en ambos casos. Sobre la ironía se han escrito infinidad de páginas, sin llegarse a una definición precisa de la misma, por lo abundante de sus ramificaciones y la variedad de sus realizaciones concretas. La antífrasis, empleada por primera vez por Goytisolo en *Salmos al viento* y seguida por los demás a partir de ese ejemplo, no presenta mayores problemas de determinación formal, y además es un recurso idóneo para la poesía social por su potencialidad sorprendentemente efectiva para burlar la censura. Pero la ironía, sin llegar a esa variedad extrema, adquiere multitud de

⁹ Más sobre esto se puede ver en un artículo mío publicado en la revista de nuestra asociación (“Figuras del yo en la poesía española del 50 (Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo)”). Allí dejo claro, espero, que la riqueza pragmática de la poesía de estos autores procede de una clara conciencia del carácter ficcional de la poesía. Esa conciencia aparece nítidamente en formulaciones como “para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad” (Gil de Biedma); “la poesía de Jaime es una poesía basada sobre el monólogo dramático” (Barral); “en el poema oímos siempre la voz de un personaje” (González), entre otras que allí se hallan recogidas.

matices y, por otro lado, supera con mucho el mero propósito práctico citado, como se demuestra por el hecho de que tras la muerte de Franco no desaparece, ni mucho menos, de la obra de estos escritores. Interesa señalar el hecho de que ironía es distancia. No sólo distancia con lo que se está contando, digamos, con el mundo exterior, sino básicamente con uno mismo. En otras palabras, es un no tomarse uno demasiado en serio, que es una actitud intelectual muy sana si pretendemos evitar las trampas románticas de la efusión de los sentimientos, de la demasiada solemnidad. Esto se traduce en una actitud que pudiéramos calificar de escéptica (de “posmoderna”, otra vez), en el sentido de sospechar de las certidumbres excesivamente rotundas. Los poemas del 50 están llenos de incisivos (me parece, creo ahora...), expresiones atenuadoras (debía de...), adverbios y fomas como “acaso”, “puede ser que”¹⁰, signos lingüísticos suficientemente explícitos de esa actitud vital.

Puesto que con la ironía hemos entrado en el terreno del aparato retórico, podemos decir que son muy característicos de los autores de esta generación todos los recursos apropiados a una poesía narrativa y descriptiva, como las largas enumeraciones, las gradaciones o los recursos de repetición, pero no necesariamente los fónicos. Comparaciones y metáforas son usadas por igual, pero el empleo de la metáfora será el que más claramente nos dé la medida de la diferencia entre los autores más realistas (será entonces de base racional) y los menos (será de base irracional y perderá, por tanto, las potencialidades descriptivas que en aquéllos tenía). Sin embargo, quizá, junto con la ironía, el elemento más característico de la poesía del 50 sea el empleo sistemático de la intertextualidad, que, de nuevo, se presenta en realizaciones concretas muy variadas. Aprendida en Blas de Otero, la ruptura de frase hecha es quizá el más notable, confluyendo muchas veces con la ironía y, en casos como González, abiertamente con el humor. Sea como fuere, la intertextualidad contribuye de manera decisiva a esa variedad de tonos y de voces de la que hemos hablado anteriormente.

Métrica

En el 50 es evidente el abandono de las estrofas cerradas, de las cuales la más cultivada en la promoción anterior, el soneto, apenas sí tiene presencia. La forma habitual en que se producen estos autores será la silva de versos impares. El endecasílabo, como sabemos, es el verso base de todos los patrones rítmicos que se producen en la poesía española desde el siglo XVI. En determinados autores del 50 puede haber un apego casi exclusivo a ese metro, como sucede en Brines o el primer Claudio Rodríguez, pero lo habitual es su combinación con los demás versos impares (heptasílabos o pentasílabos; eneasílabos; alejandrinos) en proporción muy variada. El resultado será un instrumento extremadamente flexible, muy apropiado para la expresión de los más sutiles matices de la emoción o el sentimiento. Se huirá por regla

¹⁰ Vid. García Jambrina, p.60.

general de la mecanización, por lo que, al igual que sucede con el tono, se introducirán abundantes rupturas de ritmo, en forma de pies quebrados, de algún verso de ritmo par, de la propia descomposición del endecasílabo en segmentos de diferentes longitudes. El encabalgamiento no es ninguna excepción, más bien la regla en una poesía que tampoco métricamente desea alejarse demasiado de la lengua hablada, y se emplea de manera muy consciente para resaltar el valor de determinados conceptos, como eficaz aliado de efectos como la ironía, la sorpresa¹¹, o bien en unión de determinadas figuras (rupturas de frase hecha, dilogías, etc.). La rima desaparece o, en ocasiones, queda reducida a discretas asonancias, mientras que la rima consonante se utiliza exclusivamente con sentido paródico¹².

La crisis de los 60

En cualquier generación, en cualquier grupo literario son los primeros años los que fundan las semejanzas más apreciables. Después, cumplidos los objetivos de promoción personal, obtenido su rincón en la pequeña historia literaria y afianzada su voz propia, menos obsesionado con la necesidad de publicar (resultándole más fácil también hacerlo), al escritor los grupos dejan de serle de ninguna ayuda y se convierten casi en algo molesto. Cada cual prosigue su camino personal, surgen además autores de una nueva generación que forman sus propios grupos y los rasgos que aparecían como determinantes pierden nitidez, se hacen borrosos.

En los poetas que estudiamos el proceso resulta más fácil de precisar que en otras ocasiones porque contamos con un acontecimiento clave que lo precipita, que es posible denominar “la crisis de los 60”, por tener lugar a mediados de esa década, y que básicamente consiste en una pérdida de confianza en la palabra poética. La razón primordial de la misma es casi evidente, y es el descrédito prácticamente absoluto en que hacia las mismas fechas cae la poesía social. Hay aquí un notorio componente de agotamiento estético, de necesidad de evolucionar hacia aspectos de la creación literaria que la omnipresencia del socialrealismo dejaba inéditos, con lo esterilizador que ello suponía. Pero también hay una constatación del fracaso de los objetivos últimos hacia los que aspiraba la poesía social; enfrentados al hecho por fin evidente de que las masas no leen poesía en España, absolutamente desalentados por el hecho de que, a lomos del creciente desarrollo económico, hay cada vez menos oposición al régimen franquista y que éste se presenta más fuerte que nunca, los poetas pierden su confianza en lo que llevaban haciendo al menos un par de lustros. Ya vimos antes lo que, incluso desde un punto de vista simbólico, como afinidad electiva y elemento de cohesión generacional, suponía para los autores del 50 la poesía social, y podemos imaginarnos el impacto que su abandono supuso en estos escritores.

¹¹ Vid. Ayuso, pp.41-2.

¹² Exceptuando, claro, las escasas ocasiones de cultivo de una forma fija.

Pero aún hay más. No se trata exclusivamente de la desconfianza en una palabra “cargada de futuro”. El descrédito en la palabra afecta también a la capacidad de ésta para dar cuenta de la realidad, no sólo la social, también la personal, la de esa experiencia que los autores del 50 han pretendido convertir en piedra angular de su poética y que tiene por base la memoria (siempre incierta, engañosa) y la objetivación de las circunstancias personales, tarea que de repente se revela imposible por la imperfección del instrumento utilizado.

Todos estos factores resultan menos traumáticos en los autores más alejados del realismo social, como Rodríguez o Brines, que, sin embargo, espacian desde entonces mucho más sus producciones. Pero es absolutamente paralizante para otros, cuyo caso más representativo es el de Gil de Biedma que, tras una breve obra, no volverá a publicar nada nuevo desde 1968. Similar es lo sucedido con Eladio Cabañero, cuya actividad poética es más breve aún si cabe en el tiempo. Conocida es la deriva que sufre la obra de Valente que, tras una larga serie de vacilaciones, llegará al hermetismo esotérico que caracteriza su última etapa. También la de Ángel González, que pretenderá salvar su propia crisis con una poesía en la que tienen un papel preponderante los recursos retóricos por sí mismos, el humor, hasta descarnado, que le lleva a las fronteras de la antipoesía, y en general todo aquello que permita una objetivación del personaje poético como figura distinta del autor; hasta llegar a la poesía melancólica, dominada por la conciencia del paso del tiempo, de sus dos últimas entregas. Silencio temporal, profundo cambio estético y, finalmente, silencio definitivo son las consecuencias en un autor como Sahagún que hasta entonces seguía una trayectoria muy consistente. Los dos autores en quienes el esfuerzo de adaptación a la poesía social es más notorio, Barral y Caballero Bonald, dedicarán todos estos años al cultivo de géneros diferentes (las memorias y la novela, respectivamente), para regresar a la poesía mucho después. El silencio temporal y la reorientación estética son también perceptibles en Goytisolo.

En todos, pues, en mayor o menor grado, se manifiestan los resultados de la crisis, y lo que de ella saldrá, como ha quedado esbozado, es una práctica escritural muy difícilmente reductible a parámetros uniformes. Quizá como único elemento en el que todos coinciden podría señalarse la insistencia en el tema metapoético, ya presente en la etapa anterior, pero que ahora adquiere una importancia acorde con las nuevas circunstancias. A una crisis de confianza en la palabra poética sólo puede responder una profunda indagación en la naturaleza de la misma si se pretende seguir escribiendo.

Son éstos también los años de la aparición de una nueva generación, aunque al principio sólo parece que lo haga su vertiente más polémica y combativa, los “novísimos”. Aunque, como hemos visto, Gimferrer, Carnero y compañía venían a matar a un enemigo más que moribundo, la poesía social, la actitud violenta que adoptaron frente a la mayoría de los autores del 50 contribuyó a crear en éstos, sin

duda, sentimientos encontrados que no es arriesgado pensar que profundizaran su crisis.

Pero, seguramente, a difuminar ya del todo los perfiles generacionales contribuyó de manera decisiva el surgimiento a la luz pública de una segunda hornada del 50, poetas coetáneos a los primeros, pero que apenas publican o lo hacen de manera muy marginal en la década anterior y sólo ahora hacen su presencia notoria, buscando además su propio lugar en el terreno de la cultura. A esta llamada “promoción del 60”, que cuenta con encuentros, estudios y antologías en un afán muy buscado de darse a conocer, pertenecen autores como Miguel Fernández, García López, Félix Grande, Soto Vergés, Joaquín Benito de Lucas, Ríos Ruiz, Jesús Hilario Tundidor y Diego Jesús Jiménez, a los que se debería unir otros autores en parecidas circunstancias que nunca han pretendido integrar ese grupo; los más notorios son sin duda Gamoneda, Atencia o Padorno, que en buena parte ya han sido recuperados en la nómina oficial. En todo caso, esa diferencia de una década en publicar trae consigo muy notorias diferencias en cuanto a concepción de la escritura. Los rasgos que para esa supuesta promoción del 60 se han dado (neobarroquismo como actitud estética y visión del mundo; la apoyatura del poema en elementos culturales previos, procedentes de la historia, la mitología, la literatura o el arte; la renovación lingüística y rítmica con respecto a las promociones inmediatamente anteriores¹³) y que de algún modo caracterizan a los otros poetas rezagados del 50 constituyen algo más característico de finales de los 60 y de todos los 70 que de lo que los autores jóvenes de la segunda promoción de posguerra trajeron al panorama poético con sus primeros libros.

Influencia posterior

Como hemos dicho antes, los autores del 50 fueron condenados sin remisión por el furor iconoclasta de los “novísimos”, aunque con las excepciones de Gil de Biedma y Claudio Rodríguez. Sin embargo, con el cambio considerable de las tendencias estéticas que supone la aparición primero y el entronizamiento después de la llamada un tanto vagamente “poesía de la experiencia”, corriente claramente dominante en las dos últimas décadas del siglo XX y que, a pesar de repetidos síntomas de agotamiento, no acaba de ser sustituida por un movimiento diferente, la fortuna de los autores del 50 mejora de manera considerable. En efecto, en el afán de los poetas adscritos a la “poesía de la experiencia” por escribir una poesía narrativa, natural en cuanto a su tono y que aspira a destacar los valores poéticos de lo racional el modelo que se

¹³ G. Jambrina, p.33. Sobre esa renovación lingüística precisa: “las largas enumeraciones, con frecuencia caóticas, la reiteración constante de elementos y estructuras, la sintaxis expansiva, las amplificaciones de todo tipo y la consiguiente ampulosidad de los versos, con frecuencia largos y de ritmo amplio; todo lo cual es fruto, en unos casos, de una tendencia al exceso y a la disgregación, y, en otros, de lo que podríamos llamar el arte de la fuga y de la mutación constante”. (Recogido por Paula, p.51)

presentaba más inmediatamente a la conciencia era el de nuestros autores. A la hora de hacer balance es eso lo que debe quedar: el tono conversacional (el rechazo a convertir la poesía en coto para especialistas), la mirada ética, la profunda investigación de los mecanismos de la memoria, la ironía, el humor y el prosaísmo como recursos válidos en una escritura poética no dejaban de contar con antecedentes, pero por primera vez se emplean de manera sistemática y, gracias a la aportación conjunta y a la aportación personal de un puñado de autores especialmente brillantes, se convierten en patrimonio ya indeleble de la tradición literaria española¹⁴.

Bibliografía citada

- Ayuso, José Paulino: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.
- Batló, José, ed.: *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- Bousoño, Carlos: "Ante una promoción nueva de poetas", *Cuadernos de Ágora*, 27-28, enero-febrero 1959.
- Castellet, José María, ed.: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Castellet, José María, ed.: *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Debicki, Andrew P.: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987.
- García Hortelano, Juan, ed.: *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.
- García Jambrina, Luis, ed.: *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa, 2000.
- García Martín, José Luis: *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986.
- Hernández, Antonio, ed.: *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx, 1978.
- Jiménez Martos, Luis, ed.: *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961.
- López-Pasarín Basabe, Alfredo: "Figuras del yo en la poesía española del 50 (Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo)", *Cuadernos Canela*, XIV, 2002, pp.53-67
- Prieto de Paula, Ángel L., ed.: *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- Provencio, Pedro, ed.: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988.
- Ribes, Francisco, ed.: *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963.
- Valente, José Ángel: "1955: Once poetas", *Índice de Artes y Letras*, Madrid, abril 1955 y ss., p.79 y ss.

¹⁴ No olvido la presencia magistral que suponen figuras como Gamoneda y, sobre todo, Valente, para otra parte menos numerosa aunque importante de la nueva poesía.

Valente, José Ángel: “Conocimiento y comunicación”, *Las palabras de la tribu*,
Barcelona, Tusquets, 1994, pp.19-25.

Rubén Vela, ed.: *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, Buenos Aires,
Dead Weight, 1965