

ral, los cuatro poetas daban muestras de transitar un ámbito existencialista de fuerte resonancia en el curso de los siete años historiados, y que G. de la Concha delinea tanto en sus conexiones con *España* y otras corrientes previas como en la visible sombra de Unamuno, el segundo A. Machado y Juan Ramón.

La teorización general acerca de este tipo de poesía centrada en la meditación sobre el tiempo y la trascendencia, así como sus ramificaciones evidentes de la filosofía heideggeriana, viene precedida de una discusión sobre las etiquetas «poesía desarraigada», «poesía arraigada», que se aprecian adecuadas a la realidad. Desbrozado, pues, el marco general —al que no fue ajeno el conocimiento de Rilke y, en otro orden, la colección *Adonais*, muy activa desde 1943— el crítico revisa, en un primer momento, la poesía de Blas de Otero, V. Gaos, C. Bousoño, E. de Nora —los más desarraigados— y J. María Valverde, ahora enraizado en la fe religiosa. Todos ellos recalaron, en grados diversos, en preocupaciones comunes: la religiosa, la angustia ante el tiempo, la muerte y el destino, la injusticia social, el eticismo; hasta dónde supieron aquilatar la retórica del grito o acertaron a salvar la frontera de versolibrismo y prosaísmo son asimismo cuestiones abordadas al hilo de los textos de cada figura. La maestría de algunos en el manejo del soneto (Otero, Gaos) es igualmente anotada.

Los principales escritos y patrones estéticos de un nuevo estadio de lo existencial se tratan con motivo de las tres voces poéticas de la «Quinta del 42»: J. L. Hidalgo, de quien se destaca su metafísica sensorial y el método de alegorización fantástica; J. Hierro y su poetización «alucinadora» y documentalista del tiempo histórico; y Julio Maruri en su mundo de inocencia vulnerable. Pero por encima de estos matices, los tres daban prueba de una temprana conexión con el vanguardismo creacionista y el irracionalismo de stirpe surreal, visible unas veces como metodología —Hidalgo— y otras como retórica y *topoi*. Acaso tales directrices derivaban, como afirma de la Concha, de que en ellos tres la preocupación filosófica existencialista se encarnaba en directrices de cuño neorromántico.

Y, en suma, como entronque formal de las diversas manifestaciones de la poesía existencial de posguerra queda en evidencia prioritaria la utilización generalizada de técnicas de contraste.

Habida cuenta de que tremendismo, postismo y surrealismo entre 1944 y 1950 son rótulos relativos cuyo vínculo hay que ver en la forma expresionista que los unifica, el

crítico dedica un largo capítulo, el XV, a estos tres movimientos poéticos. Las intenciones, actitudes y formas del tremendismo —reflexión ascético-filosófica, crítica social, realismo y retórica expresionista— se revisan en los textos de Baroja (*Canciones del suburbio*, 1944), Crémer, G. A. Carriedo, S. Pérez Valiente y C. Rodríguez-Spiteri, quienes concuerdan en temas de desolación y ruina, acidez crítica, óptica subjetiva y afán comunicativo, traducidos en el terreno formal en la exasperación expresiva. Ello delinea un retoricismo de cuño, una vez más, neorromántico, patente ante todo en la dinamización, la intensificación y la plasticidad formales.

Sobra decir que al encararse al fenómeno postista y sus hacedores, G. de la Concha hace previamente la historia de éste como lo que fue o quiso ser: un movimiento organizado de vanguardia artística. En su seno, analiza el papel de C. E. de Ory y «Chebé» (E. Chicharro, hijo) en la trayectoria del «ismo» en su primera etapa (anterior al cisma abierto por A. Crespo y G. A. Carriedo principalmente), contempla la importancia de manifiestos y revistas (*Postismo*, *La Cerbatana*) y, en fin, aplica la lupa a las deudas con Dada y el surrealismo. Los libros de E. Chicharro, desde *Las patitas de la sombra* a *Tetralogía*, y los de Ory —de *Versos de pronto* al introrrealismo— se someten luego a examen, a fin de patentizar las bases y constantes de la poética postista: la euritmia, la imagen caleidoscópica y sorpresiva, la euforia, las agudezas verbales de filiación barroca, el trastrueque lógico, sintáctico y léxico, orientado todo ello a la desrealización y a la ruptura sistemática del *decorum* clásico.

Muy interesantes resultan dos advertencias del crítico al respecto: la de que casi todas esas técnicas habían tenido abundante cultivo, aunque con distinta función, en los primeros años cuarenta, y la de que en muchos aspectos dichos procedimientos tienen un origen y naturaleza barrocos. El que por parte de los postistas el soneto volviese a ser instrumento de importancia, no deja de ser asimismo significativo, pese a no reflexionarse sobre este extremo, tan susceptible de dar lugar a una oportuna profundización en la forma y función de este subgénero poético a lo largo del intervalo estudiado.

Con dos breves apuntes sobre el primer postismo de Carriedo y Crespo finaliza la incursión en el mismo⁷, para

⁷ Un buen complemento al análisis del postismo ofrecido por G. de la Concha es el «Estado de la cuestión» sobre el mismo ofrecido recientemente por la revista *Insula*, pp. 510 y 511, junio y julio (1989).

dar paso a la nómina y estudio de «surrealistas»: Cela, Cirlot, J. Garcés, M. Segalá, Labordeta, salvéda hecha de que los surrealistas canarios se incorporarán en próximas entregas del estudio. Autores y textos importantes del surrealismo de posguerra se atienden ahora sin entrar en la polémica de la existencia o no, ya a fines de los años veinte, de un surrealismo español y su naturaleza peculiar, dado que tales cuestiones quedaron enteramente dilucidadas al comienzo del tomo I.

Partiendo implícitamente, pues, de la tradición previa de un surrealismo español de base neorromántica y dotado de lógica poética, se indaga en los ecos nerudianos y en los presagios tremendistas de *Pisando la dudosa luz del día*, para continuar con la detención amplia en la cábala surreal de Cirlot y en otros libros suyos que, centrados más en la preocupación por el tiempo, anticipan su poesía «permutatoria» posterior. En cuanto al surrealismo «realista» de M. Labordeta —de *Sumido 25 a Transeúnte central*—, no faltan notas acerca de su discurrir existencialista, superador del mero subjetivismo o de la denuncia histórica concreta.

Y al lado de estas dos grandes figuras se reivindica —ya se dijo— la de Julio Garcés en *Poesía sin orillas* (1946): sólo el silencio posterior de su autor puede, en opinión de G. de la Concha, «explicar que un libro de tal envergadura haya quedado descolgado de la tradición crítica de posguerra» (p. 743). No es preciso añadir que, en conjunto, los poetas encasillados bajo el rótulo de «surrealistas» lo fueron sobre todo por temática, retórica, tópicos y estructura compositiva, y no tanto por actitud, más neorromántica y existencial que otra cosa.

Antes de continuar avanzando en la reseña del tomo II, quisiéramos indicar que en lo que llevamos anotado del mismo no siempre quedan claras las razones de la adscripción de un poeta a un bloque determinado. Es claro que al respecto no existe una última palabra, pero cabe preguntarse por qué Hidalgo y Hierro, por ejemplo, no pueden entrar bajo el denominador del surrealismo y forman grupo aparte ¿por sus relaciones de amistad desde 1942 en Valencia y el calificativo de «quinta» a que ello dio lugar?

En otro orden de cosas, quisiéramos también recalcar la vitalidad atribuida por el crítico al neorromanticismo, del cual parecen salir, en última instancia, todas y cada una de las distintas corrientes poéticas de la posguerra hasta 1950.

Volviendo al tomo II, el grupo cordobés de *Cántico* en su primera fase agota todo el penúltimo capítulo en el que se cuestiona, primeramente, su unidad y diversidad, así como la tradición poética en la que conscientemente se situaba: san Juan, Góngora, la emblemática barroca, el simbolismo, la escritura modernista de Rubén y Juan Ramón, Rilke, el 27 —Cernuda en especial— y el inicial barroquismo andaluz de L. Rosales. Lástima que al consignar el ascendiente de la emblemática barroca no quepa la disertación sobre los motivos y especificidad funcional de la tradición barroca española en el conjunto de la poesía de posguerra.

En un segundo momento, se analiza la revista que dio nombre al grupo, dejando claras sus dimensiones y pautas: el intimismo culturalista —razón de ser de la recuperación del grupo cordobés por los «novísimos»— el registro elegíaco, la inclusión y tratamiento de la mitología clásica, el mito del Sur, el poema como himno o canto, la búsqueda de la palabra justa, y la presencia del tema religioso, rasgos todos ellos ya consignados en el pionero estudio de G. Carnero⁸.

Pero como en otras ocasiones, la diferencia entre programa y realidad fue notoria —colaboraron tremendistas y poetas sociales—; por eso tampoco extraña que en las revisiones —excelentes— de J. Bernier, P. García Baena, R. Molina y M. López aquí efectuadas no todo denote concordancia con los rasgos programáticos, por suerte para los propios poetas. De hecho, Bernier fue también un poeta de preocupación social, García Baena cedió por momentos, y oportunamente, a la tópica surreal, y R. Molina supo moverse con *Tres poemas* dentro del existencialismo religioso.

Para finalizar, el estudio se cierra con una apartado centrado en el «realismo intimista trascendente» del grupo de L. Rosales, al que también se le atribuye una «poética de la intrahistoria». No es otra que la de aquellos que, hacia 1935, estaban arraigados en familia, tierra y Dios, y que en la guerra y luego en *Escorial* se mantuvieron fieles a una línea intimista. Se trata, claro está, de Rosales, Vivanco, L. Panero, Ridruejo y, ahora, Valverde. A excepción de éste, por tanto, los demás forman «uno de los grupos más coherentes, en la práctica, de todo el panorama poético español de posguerra» (p. 838). Nota esencial de esta nueva poesía era el impulso de la realidad hacia la trascenden-

⁸ Cfr. G. Carnero, El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española (Estudio y antología), *Editora Nacional, Madrid, 1976*.

cia, el entronque con la vida cotidiana, el arraigo en lo religioso, cierta afinidad con la poética machadiana y con la religión óptica existencial de Zubiri.

Una vez trazadas las coordenadas teóricas de esta nueva singladura del grupo, el estudioso se adentra en sus principales obras: *Rimas* y *La casa encendida*, de Rosales; *Continuación de la vida*, de Vivanco; *Escrito a cada instante* y *La estancia vacía*, de L. Panero; *La espera*, de Valverde; y *Elegías* y *Los primeros días* de Ridruejo. En cuanto a la asociación de algunos de estos nombres, hacia 1949, con *Espadaña*, a cuya crisis se ligaron, y el duelo político-poético entre Neruda y Panero, también se analizan en este capítulo final.

Tras él vendrán nuevos horizontes acaso abiertos, entre otros, por la identificación de poesía y comunicación postulada en 1949 por V. Aleixandre en su discurso de recepción en la R.A.E. Pero ésta es ya otra parte de la historia, cuya fe de vida se reserva, como ya se apuntó, para otros volúmenes que esperamos de igual densidad y altura que los aquí comentados. En el último se incluirán, a no dudarlo, apéndices bibliográficos e índices onomásticos y de títulos (de libros, revistas y antologías) que facilitarán al lector el manejo rápido del amplísimo material ofrecido, y que tal vez hubiese sido más oportuno ir incluyendo tomo a tomo.

Finalizada la lectura del trabajo de G. de la Concha, se tiene la impresión, repetimos, de que además de haberse ofrecido información y crítica en los mejores de sus términos, se nos ha entregado el trabajo de muchos años sobre un tema y, a la vez, el fruto de una amplia reflexión metodológica. Por ello decíamos al comienzo que es, indiscutiblemente, un texto de lectura obligada para filólogos y, en general, para cualquier interesado en el asunto abordado. Porque tras *La poesía española de 1935 a 1975* ya no hay excusas para seguir interpretando incorrecta o sesgadamente la dinámica cultural y poética de los últimos cuarenta y cinco años.

Yolanda Novo

La virtualidad poética en la narrativa de Manuel Andújar

No es la primera vez que escribo sobre la obra de Manuel Andújar (*La Carolina*, Jaén, 1913). Desde hace ya bastantes años, he seguido —puntual y atentamente— la evolución de su obra; y he venido repitiendo que la singularidad de este escritor se sustenta sobre dos aspectos fundamentales: la originalidad de su voz, muy diferente a cualquier otra de la narrativa española contemporánea, dentro y fuera de su generación, precisamente por el dinamismo y la vitalidad con que evoluciona y por su constante deseo de búsqueda e indagación en el lenguaje y en la formulación del relato; el otro aspecto, consecuencia directa del anterior, sería el hecho de que Manuel Andújar se aventura siempre por los senderos menos explorados de nuestra narrativa, y arriesga mucho en aquellas apuestas (léxico, ritmo, sintaxis...) a las que los prosistas españoles de los últimos cincuenta años suelen prestar muy poca atención, o de las que se apartan con ese mal disimulado temor que suele enmascarar una efectiva incapacidad. Quiero decir con ello que, a sus setenta y seis años, Manuel Andújar resulta ser un escritor mucho más joven, y dispuesto cada día a la exploración de nuevos caminos, que muchos otros de generaciones más recientes. Viveza, y sabiduría, porque no renuncia a la más sólida herencia de