

El grupo poético de los años 50

I Una creciente heterogeneidad

Desde los años de la transición política hasta hoy, los poetas que comenzaron su carrera literaria en la década del medio siglo han sido reconocidos y valorados como componentes de la última generación de «poetas mayores». Durante los años ochenta se les han dedicado frecuentes homenajes, al tiempo que han aparecido bastantes estudios sobre su obra. Parece unánime la opinión que considera a esos ocho o diez poetas como nuestros clásicos inmediatos. Más recientemente se han hecho esfuerzos por incorporar al grupo algunos nombres que por unas u otras razones no habían sido muy atendidos hasta hace unos años o habían sido incluidos en capítulos distintos. Así, junto a Ángel González, Carlos Barral, José M. Caballero Bonald, José A. Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y Francisco Brines deberían estar, por lo menos, Fernando Quiñones, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Jesús Hilario Tundidor, sin olvidar a Alfonso Costafreda y hasta a José M.^a Valverde. Hay quien añade a Rafael Soto Vergés, que también se dio a conocer con el premio Adonais a mediados de los cincuenta, y, por qué no, a Manuel Mantero, que publicó sus dos primeros poemarios en aquella década.

Pero la pregunta no es por qué no, que casi siempre se responde a sí misma, sino por qué sí; y no sólo por qué estos últimos pueden agruparse con los anteriores, sino por qué un conjunto tan abigarrado tiene que ser precedido por un rótulo unificador.

Suponiendo que encontrásemos razones para agrupar la obra de tantos y tan diversos poetas, ¿de qué nos serviría hacerlo? ¿De qué nos serviría, no a la hora de preparar una clase, cuando todas las ayudas son bienvenidas, sino a la hora de la verdad, es decir, a la de la lectura?

Por supuesto, ya contamos con estudios serios sobre este hipotético grupo, y no vamos a negar las buenas razones que asisten a quienes señalan que, por ejemplo, en un momento determinado, casi todos los poetas de la nómina habitual coincidieron en la ruptura con la poesía social, a la que se habían aproximado más o menos, de una u otra forma. Pero ¿de qué nos sirve eso a la hora de leer la obra de cada uno de ellos? No rompió con la poesía social Ángel González de la misma forma que lo hizo Claudio Rodríguez, entre otras cosas porque el primero fue, y en parte sigue siendo, un excelente poeta social y el segundo sólo rozó aquella veta poética, tan discutida. ¿Los une la autorreflexión moral, la recuperación de la ironía, el tratamiento del tema de la poesía en la poesía misma? Quizá; pero ante cada una de esas recetas habría que matizar, hacer reservas, trazar subgrupos y, en definitiva, hablar de cosas distintas para cada poeta.

Se trata de un grupo decididamente heterogéneo. Claudio Rodríguez, a la salida de uno de los mil y un homenajes que han recibido, y ante la pregunta que le hiciera un periodista sobre los rasgos comunes del grupo, respondía: «Lo que más nos une es que no nos parecemos en nada». Algo puede haber de *boutade* en esas palabras, pero sin duda hay también una llamada de atención.

La necesidad de definir contornos grupales, que responde sobre todo a exigencias metodológicas, se agrava con la tendencia que los medios de comunicación tienen a fijar imágenes con pies de foto inamovibles. Desde la transición política, y coincidiendo con la posible recuperación de la imagen cultural de nuestro país, podemos observar una especie de prisa por reconocer y difundir ante propios y ajenos los nombres de quienes, en cualquier actividad digna de ser noticia, puedan soportar sobre sus hombros el peso de nuestra puesta de largo, de nuestra vuelta a la sociedad «normalizada». El grupo poético de los años 50 tiene precisamente la edad adecuada para posar ante el escultor: sin unas cuantas arrugas, el busto inmortalizador no adorna lo bastante.

Los medios de difusión cultural —tanto los habituales de la prensa como los boletines de cualquier departamento de actividades culturales de ayuntamientos, de entidades financieras, etc.— tienden a considerar que estos poetas ya han escrito, han publicado, han llegado a la cota máxima: han vivido. (Es inevitable recordar el sentido fúnebre que tiene en francés esa expresión: *ils ont vécu*!).

Lo primero que debemos subrayar, por obvio que pueda resultar, es que estos poetas, en su mayoría, no sólo están vivos, sino que ni siquiera se puede hablar de ellos como de quienes, «a su edad», se mantienen mentalmente útiles. Que a sus más de ochenta años, Francisco Pino exhiba una vitalidad artística envidiable puede llamarlos la atención, y no nos extraña que otros a esa misma edad no puedan mantenerse ya a la vanguardia de sí mismos, pero quienes tienen ahora la edad a la que Cervantes escribió *Don Quijote* nos sorprenderían si dieran ya síntomas de apagamiento.

«Los escritores vivos —decía Kafka— poseen una conexión viviente con sus libros. Por el hecho de existir, luchan a su favor o en su contra. La verdadera vida indepen-

diente del libro sólo comienza después de la muerte de la persona, o más bien un tiempo después de la muerte, porque esas personas ansiosas siguen luchando un poco por su libro aun después de su muerte»¹. La verdadera vida independiente de una generación, si alguna tiene, sólo comienza después de la extinción de todos sus componentes. Mientras vive un poeta, su obra está abierta a los vientos internos y externos a ella misma —con los riesgos de autodestrucción que ello supone, como bien muestra el ejemplo de Juan Ramón Jiménez—, y todo encuadramiento la amenaza de esclerosis.

Otra cosa es que el poeta se empeñe en pertenecer a una generación determinada y por lo tanto busque el homenaje y organice campañas de autopromoción. La búsqueda del éxito tiene muchos caminos, y ése es el más transitado, pero lo cierto es que los poetas de este grupo no han tenido necesidad de ir por él. La obra de cada uno, en su etapa de lanzamiento y consolidación, batalló con independencia de criterio, de espaldas a gran parte de la crítica, ayudada por la confianza que una editorial puso en todos ellos —puesto que uno de ellos era editor— pero sin concesiones a gregarismo alguno.

He ahí un posible rasgo común: no parece que hayan utilizado en su trayectoria en la vida pública los procedimientos propios de la cultura de masas, y eso no sólo a causa de su temperamento, sino también porque dichos mecanismos no se desplegaron plenamente en nuestro país hasta los años posteriores a la transición política. No estamos insinuando que estos poetas sean insensibles a las mieles de la alabanza ni que hayan guardado sus libros a la espera de que la posteridad los descubra. Pero el talante personal de casi todos ellos se mantiene a cierta distancia de las batallas por la posesión del prestigio normativo, que se estaban librando con especial virulencia —y con nuevas armas— durante los años en que ellos fueron entronizados.

Como observa Carlos Barral, en el ambiente literario de los años setenta, «de pronto todas las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero (...) Los nuevos escritores aspiraban a triunfar y no a escribir»². Barral, precisamente, fue un ejemplo típico y complejo de intelectual de posguerra mundial, comprometido con la radicalidad esclarecedora de la literatura hasta el punto de correr riesgos que sólo la calidad literaria podía justificar. Sus memorias nos dan una idea muy aleccionadora de hasta qué punto él y sus compañeros de aventuras literarias creían —creen todavía— en la función de la literatura como arma subversiva contra el orden establecido en la mente del lector. En su testimonio encontramos ese raro tesón humanista, superviviente de una cultura crítica y altiva, que se sabe amenazado por su propia fragilidad, pero que cree en la vigencia de sus convicciones. En ese sentido, y no en cualquier otro de colorido profesional, es en el que podemos decir que los poetas del cincuenta adoptan una actitud ética en sus versos. Una actitud que quiere derribar límites en la imaginación lectora y construir un nuevo entramado de relaciones significativas; una actitud irreconciliable con el énfasis romántico barnizado de simbolismo académico que en los últimos años se ha enseñoreado de premios, revistas y colecciones enteras de poesía, digamos, nueva.

¹ Franz Kafka: *Cartas a Milena*, Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1976, pág. 187.

² Carlos Barral: *Cuando las horas veloces*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 216.

Es en la época que nos ocupa cuando la trayectoria de cada uno de los poetas del cincuenta se apartó de las fórmulas que, paralelamente, se estaban acuñando acerca del conjunto. Para observar desde cerca ese cambio de trayectoria será conveniente acercarse a las obras que lo han realizado de manera más visible y con mayor resonancia en la poesía nueva de estos años.

En 1976 aparece *Interior con figuras*, de José Ángel Valente. Con este libro su autor cierra una época de cierta dispersión en su obra, la que comienza tras *La memoria y los signos* (1966), y que está marcada por poemarios donde la ironía —poco frecuente hasta entonces— enseña sus uñas al lector y se vuelve incluso contra el mismo poeta: «Cómo han envejecido nuestros poemas»³. A partir de *Interior con figuras*, Valente abandona las cautelas de sus primeros libros o la contundencia de *El inocente* para discurrir de una manera insólita (aunque anunciada fugazmente en algún verso suyo anterior): si antes su poesía indagaba, ahora penetra. En libros posteriores esa penetración se hace luminosa y hasta serena —algo difícilmente pensable en el autor de *Poemas a Lázaro*, pero en *Interior con figuras* asistimos al comienzo de ese itinerario, a la decisión de adoptarlo, más bien (quizá por ello es una de sus obras más atractivas): «Ahora entramos en la penetración», no en lo que nos abre la penetración, sino en el mismo hecho de penetrar. La palabra se aventura en un margen, en un «territorio impuro donde nadie tiene poder», en lo informe, desde donde «viene hasta la luz / el limo original de lo viviente»⁴. Entramos, pues, en un recinto sagrado, si entendemos por tal el ámbito de plenitud al que tiende, quizá por su propia naturaleza, el espíritu humano, un territorio rodeado de espejismos (en los que naufragarán tanto los poetas confesionalmente religiosos como algunos seguidores de Valente); un universo tentador y casi constitutivamente inexpresable, pero de donde se diría que mana expresividad en bruto: al poeta que se arriesga a penetrar allí le corresponde refinarla para hacerla, en lo posible, inteligible. Ya antes —porque la religiosidad es una de las resonancias permanentes de la obra valentiana— habíamos leído: «Escribo (...) sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma, / sobre una revelación no hecha»⁵. Revelación es la palabra: «el poema es un gran caer en la cuenta»⁶, un llegar al roce de la iluminación.

Y la iluminación nos remite al misticismo. Valente está llevando a cabo una investigación teórica —¿y práctica?— sobre el misticismo que, a juzgar por los resultados públicos que conocemos, apunta hacia una fundamentación absoluta de la palabra poética. Es cierto que la prosa milimedida y arquitrabada de sus ensayos se acerca por momentos al poema discursivo, pero es en su poesía donde encontramos la formulación extrema de su actividad personal. Nadie puede decir que Valente sea un místico, y poco nos importa comprobarlo —él nos recuerda que «los dones preternaturales tienden a desaparecer en los estadios superiores de la experiencia mística o *pueden no darse en absoluto*»⁷—, pero lo cierto es que su palabra sí se nos presenta como proferida por un yo, en cierto modo extasiado. La palabra del místico abandona los referentes acuñados por el uso del lenguaje (incluido el uso literario), y se sitúa, o

³ José Ángel Valente: *Punto cero*, Barral editores, Barcelona, 1972, pág. 343.

⁴ José Ángel Valente: *Interior con figuras*, Ocnos, Barcelona, 1976, pág. 7.

⁵ José Ángel Valente: *Punto cero*, pág. 365.

⁶ En Francisco Ribes: *Poesía última*, Taurus, Madrid, 1963, pág. 157.

⁷ José Ángel Valente: *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, pág. 176.

pretende situarse, donde el texto «ya no significa, sino que es». La palabra deja de ser «instrumento de comunicación» y se hace «forma de la contemplación»⁸. El poeta pretende así «convertir la palabra en materia», es decir, que la sustancia de lo nombrado pase a ser la sustancia que nombra, la materia verbal. *Tres lecciones de tinieblas* (1980) constituye, en mi opinión, el texto más representativo de cuanto venimos diciendo.

Como vemos, la vía elegida por Valente, al menos desde *Interior con figuras*, no tiene nada que ver con cuanto se ha venido atribuyendo como rasgos generales al grupo que nos ocupa.

Desde el primero de sus títulos, la poesía de Valente sondea en busca de su propio objeto, no de cualquier objeto poético, sino del que arranque gotas de claridad a la confusión instaurada en la mente humana como significado inevitable de la existencia. Igual podemos decir de la poesía de Carlos Barral —y en ese sentido, repetimos, nos parece la suya una tarea humanista—, y de la obra particularísima de Claudio Rodríguez —que sólo en eso se parecería a la de algún otro poeta del 50—, y hasta de la de Jaime Gil de Biedma. Pero en la época que estamos comentando de la poesía valentiana, ese sondeo encuentra un estrato, más bien una sima, completamente particular, una especie de universo vacío donde la palabra, precisamente por acercarse a sus raíces, corre los más graves riesgos. El mayor de todos, y el más inmediato, es que la calidad estrictamente artística de la poesía no corresponda a la ambiciosa captación de aquel objeto último. Porque, independientemente de que el misticismo nos convenza o no como actitud religiosa —es decir, vital—, lo cierto es que en el momento de verterse en poesía sólo puede justificarse ante la lectura por su acierto formal.

El poeta que se adentra en terrenos tan poco transitados sabe que camina sobre un alambre de donde es facilísimo precipitarse en la expresión insatisfactoria. No en la insatisfacción inherente a toda palabra mística —de ahí «la cortedad del decir»—, sino en una construcción artística carente de convicción para el no iniciado. De otra manera, es decir, si el poeta habla sólo para los iniciados en experiencia mística, la lectura se reduce y se aparta del difuso pero firme dominio de la palabra creativa para encerrarse en el de la aceptación incondicional, en el de una especie de fe.

Pero la iniciación que requieren los últimos libros de Valente es la que debe haber superado el lector de poesía contemporánea. Puede ser que a veces el lector se encuentre con una excesiva tersura de dicción, con una contundencia casi refractaria a la receptividad, pero en ningún caso podemos decir que Valente renuncie al esfuerzo de mantener en vilo la atención no condicionada, es decir, la del lector también dispuesto a arriesgarse. Para ello se vale el poeta no sólo de su sopesada experiencia de poeta riguroso, sino de la apoyatura del erotismo, que, como es sabido —y el mismo autor ha estudiado concienzudamente—, es la cara más visible del prisma místico —y que, no lo olvidemos, apenas contaba en sus libros primeros.

Puede ser que al leer *apreciemos* y *no participemos* de la experiencia que las palabras de Valente exponen, pero siempre encontramos entre ellas una correspondencia sólida, un *arte* propio que se teje y se desteje ante los ojos:

⁸ José Ángel Valente: *Ibidem*, págs. 88-89 y ss.