fundación
Caballero Bonald

El Grupo Poético del 50

Actas del congreso 99

50 años después

fundación
Caballero Bonald

El congreso **"El grupo poético del 50, 50 años después"** se celebró en el Palacio de Villavicencio del Alcázar de Jerez de la Frontera, durante los días 17, 18 y 19 de noviembre de 1999.
Fué patrocinado por el Ayuntamiento de Jerez, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, La Caja de San Fernando y la Bodega González Byass, S.A.
Colaboró en su organización la Universidad de Cádiz.

Actas del Congreso 99

El Grupo Poético del 50

50 años después

El contenido de este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente sin el permiso escrito de los editores.

© De los textos:
Id autores

© De esta edición:
Fundación Caballero Bonald

Edita:
Fundación Caballero Bonald
C/ Caballeros, 17
11402 JEREZ DE LA FRONTERA

I.S.B.N.:
84-607-1318-O

Depósito Legal:
CA-849-00

Diseño:
Departamento de Imagen y Diseño.
Ayuntamiento de Jerez.

Impresión:
SUMARGRAF. Jerez.

ÍNDICE

El Grupo Poético del 50

ACTO DE INAUGURACIÓN

Salutación. Francisco Bejarano Gallego. ....pág. 7
Palabras Previas. José Manuel Caballero Bonald. ....pág. 9
Palabras de bienvenida. Pedro Pacheco Herrera, Alcalde de Jerez. ....pág. 13

DESARROLLO DEL CONGRESO

Mesa redonda: *Vigencia del grupo poético del 50.* ....pág. 15
Modera: Felipe Benítez Reyes.
Intervienen: Luis Javier Moreno, Manuel Ramos Ortega y José Luis García Martín.

Conferencia: *La escuela de Barcelona.* Carmen Riera. ....pág. 31

Mesa redonda: *La escuela de Barcelona.* ....pág. 47
Modera: Jesús Fernández Palacios.
Intervienen: María Payeras, Felipe Benítez Reyes y Carmen Riera.

Conferencia: *Poesía e historia: la fragua de una conciencia generacional.* José Carlos Mainer. ....pág. 61

Mesa redonda: *El grupo del 50: tradición y renovación.* ....pág. 73
Modera: Luis García Montero.
Intervienen: María Payeras, Manuel Ramos Ortega y José Luis García Martín.

Conferencia: *La poesía de Caballero Bonald.* Miguel García-Posada. ....pág. 87

Mesa redonda: *Los niños de la guerra.* ....pág. 95
Modera: Josefina Aldecoa.
Intervienen: Ángel González, Miguel García-Posada y José Manuel Caballero Bonald.

Conferencia: *La poesía de Claudio Rodríguez.* Carlos Bousoño. ....pág. 109

Mesa redonda: *Poetas del 50: coincidencias y divergencias.* ....pág. 115
Modera: Jesús Fernández Palacios.
Intervienen: Francisco Brines, Luis García Montero y María Payeras.

NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS. ....pág. 133

APÉNDICE FOTOGRÁFICO ....pág. 137

50 años después

Francisco Bejarano. ***Salutación***

Excelentísimo Señor Alcalde, Excelentísimo Señor don José Manuel Caballero Bonald, dignísimas autoridades representantes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz, Universidad de Cádiz, y de las empresas Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez, y Bodegas González Byass, patrocinadores de este congreso, señoras y señores:

Lo primero, quiero hacer memoria de Fernando Quiñones, de cuya muerte se cumple hoy un año, tener un recuerdo para el recientemente fallecido Rafael Alberti y, muy en particular, para los dos miembros del grupo poético de los 50 que han desaparecido durante la preparación de estas jornadas: José Agustín Goytisolo y Claudio Rodríguez, todos ellos maestros primero y amigos después de muchos de los presentes.

El que la Fundación Caballero Bonald haya dedicado su primera actividad pública al grupo poético de los 50 no es sólo porque a ese grupo generacional pertenece su titular, o porque el magisterio de sus miembros ha sido decisivo en las generaciones posteriores, con ser esto importantísimo. Es también porque su postura ética, cívica, en defensa de las libertades y de la cultura en tiempos poco propicios ha servido de ejemplo moral para muchos jóvenes escritores que hoy tienen nombradía.

La Fundación Caballero Bonald quiere agradecer al Ayuntamiento de Jerez el gran apoyo que ha dado a la creación de la propia Fundación y a la realización de este congreso. Sin esa ayuda, no estaríamos aquí. Y mostrar su agradecimiento también a las otras instituciones y empresas representadas en la mesa, miembros del Patronato o en proceso de incorporación, sin cuyo concurso hubiera sido mucho más difícil de lo que ha sido preparar este congreso. En nombre de las personas que hemos trabajado directamente en la organización, gracias por el apoyo y el ánimo recibido de todos.

José Manuel Caballero Bonald: *Palabras previas*

De acuerdo con lo que se indica en el programa, sólo me corresponde intervenir en este acto inaugural con unas palabras de salutación, aunque también voy a permitirme añadir alguna observación, algunas breves aclaraciones sobre el temario general de este congreso, con el que se inician las actividades de la Fundación que lleva mi nombre. Y que tanto debe al apoyo generoso del Alcalde, a la excelente orientación de Francisco Bejarano, a Carlos Manuel López, asesor impecable, y a Fernando Domínguez Bellido, capaz de resolver cualquier enredo organizativo. Mi gratitud a todos ellos, porque también han hecho posible este congreso, y a todos ustedes, profesores y alumnos, por haber aceptado pasar estos días en Jerez.

Bien. Se ha hablado mucho y con muy desigual lucidez del grupo poético del 50. Las opiniones, en general, se han centrado en la fijación de la nómina y el perfil de los integrantes de ese grupo y en las características estéticas comunes, suponiendo que las haya. A partir de ahí, los equívocos han sido bastante frecuentes, sobre todo porque se ha confundido lo que es un grupo de poetas con lo que constituye una generación literaria. Incluso no siempre se ha sabido distinguir entre una transitoria actitud comprometida y un trabajo mucho más estable y general. El grupo del 50 es eso concretamente: un grupo dentro de una generación y en ningún caso una generación definida o configurada por un grupo.

En este congreso nos vamos a reunir justamente, al lado de unos profesores y críticos especializados, tres poetas supervivientes de ese grupo: Ángel González, Francisco Brines y yo mismo. O sea, que la exclusión de algunos estimables poetas de nuestra edad se debe sencillamente a una evidencia irrebatible: a que, aun perteneciendo a la misma generación, no estaban encuadrados en ese frente constituido por ocho o diez poetas que compartían ciertos comunes afanes humanos y literarios. También ha circulado por ahí algún otro malentendido: por ejemplo, el de asociar sin más al grupo de los 50 a la poesía social, cosa que sólo se produjo durante un tiempo muy limitado: no más de cuatro o cinco años y bajo el presunto apego a una tradición que venía de Antonio Machado y llegaba a un Otero, un Celaya, un Nora.

Parece claro que las primeras tentativas de los poetas que se agruparían en su día en una empresa común, se centraron en un intento de restauración cultural de lo que la guerra había traumáticamente desmantelado. Me refiero, en especial, a la recapitulación de las enseñanzas poéticas del 27, enriquecidas luego con otros legados extraterritoriales. La mayoría de nuestros primeros libros participan de esa voluntad restauradora. Pero en un momento determinado, a mediados de los 50, ese grupo de mudables amigos y todavía jóvenes poetas, empezó a movilizarse en torno a las acuciantes proclamas del llamado realismo social o crítico. No cabe duda que las primeras

agitaciones universitarias de 1956, sirvieron de concluyente acicate moral en la gestación de una nueva dinámica literaria, más o menos acorde con las crispaciones sociales y culturales que se vivían entonces.

Algunos escritores de mi edad, a los que había ido conociendo en distintos ambientes universitarios o editoriales, empezaron entonces a ejercer de conspiradores de muchas crédulas maneras, estimulados preferentemente por una medio improvisada necesidad de justificarse moralmente ante una realidad que detestaban. O sea, que empezamos a vivir con entusiasmo una primera fase de iniciación en los avatares de la lucha antifranquista. Fue un parvulario quizá defectuoso, pero que nos proporcionó al menos no pocas justificaciones personales. Sabíamos al menos que de allí iba surgiendo una ya perseverante forma de resistencia frente a la mediocridad, la cerrazón cultural del franquismo, una respuesta moral seguramente precipitada a tantas incoherencias civiles.

La conmemoración en Collioure, en el 59, del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, fue un episodio de muy especial relevancia dentro de la gestación de ese concreto grupo generacional y de lo que vino a llamarse, no sin alguna mordacidad de alta madrugada, la "operación realista". En Collioure nos reunimos prácticamente todos los escritores de dentro y fuera de España –más bien de Barcelona y París– implicados en la actividad antifranquista. Allí acaba fraguándose por así decirlo la estrategia corporativa del grupo del 50. No fueron sólo poetas, claro, sino novelistas y ensayistas los que se alinearon por junto en aquella casi unánime aceptación de los postulados sartrianos del *engagement*. Sin duda que fue eso –el compromiso antifranquista– el principal factor de cohesión entre esos escritores, ya que en ningún caso las afinidades literarias dejaron de ser episódicas y, desde luego, muy poco significativas.

Cuando me refiero a esa movilización político-literaria siempre tengo la impresión de recitar una lección aprendida de memoria o aprendida según una apresurada regla mnemotécnica. No voy a entrar ahora en detalles a este respecto, entre otras cosas porque tampoco me seduce en absoluto revisar los entresijos de todo ese tinglado. Pero sí me interesa añadir alguna matización a ese pasajero marchamo realista aplicado al grupo de poetas del 50. La hostilidad ambiental y el estancamiento de la cultura, actuaban entonces como un contrapeso que había que desarticular para poder salir literariamente a flote. De ahí se deduce que para algunos escritores surgidos por aquellos años y enfrentados a una realidad histórica que repudiaban, la poesía y la novela también debían ser utilizadas como herramientas de lucha, aceptando de hecho, como quería Pavese, que la literatura puede ser una forma de defensa contra las ofensas de la vida, algo que efectivamente estaba en directa relación con la propia experiencia histórica nuestra. La politización de la cultura, ya fuese a partir de la ram-

plonería franquista o del urgente fervor antifranquista, lastraba de hecho el normal curso de la literatura. Pero la convivencia se hizo difícil y los preceptores de turno se apresuraron a marcar las reglas del juego. O se elegía la lucha dentro de la literatura o se era sospechoso de connivencia con el enemigo. Así de simple. Y así de dogmático. Tampoco es que vaya a cantar ahora la palinodia, pero tampoco tengo por qué rehuir ciertas objeciones retrospectivas.

Resulta pues innegable que el primer aglutinante del grupo poético del 50 fue de orden político o, mejor dicho, moral. Eso se desvirtúa ya con cierta contumacia. Pero reitero lo ya dicho: la actividad antifranquista hizo un poco las veces de esencial vínculo asociativo. El otro recurso común, el editorial –Seix Barral–, también se puso entonces en movimiento. Por lo menos durante aquella década –del 55 al 65– que marca el plazo de obediencia a esa alianza muy pocas veces fértil entre política y literatura. A partir de ahí, el realismo social o crítico empezó a languidecer y murió de muerte natural, que es lo que ocurre cada cierto tiempo con cualquier tendencia literaria, que se extingue para dejar paso a otra, lógicamente promovida por la dinámica de la historia. Claro que también influyó el cansancio, la decepción, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales. En realidad, esa hermosa, utópica idea de querer cambiar la sociedad –la vida, la historia– por medio de una poesía de combate, fue bastante peregrina, entre otras cosas porque resultaba sumamente cándido hablar de la eficacia social de una poesía cuyos libros rara vez sobrepasaban una tirada de mil ejemplares. Aparte de que casi todos los integrantes del grupo del 50 propugnaban en puridad que la poesía, antes que un vehículo de comunicación, era un hecho lingüístico transmisor de conocimiento. O sea, que las cosas tampoco funcionaron siempre de manera tan simple o inequívoca.

De lo que no cabe duda es de la justificación histórica de la literatura social, aunque tampoco puede negarse su torpe adscripción a toda una serie de zafios apesuramientos teóricos. En cualquier caso, ningún poeta, ningún novelista de relieve vinculado a ese movimiento dejó de pensar que se trataba de un paréntesis voluntariamente aceptado y más o menos impuesto por las propias demandas de la historia. Cuando se empezaron a remansar las aguas, cada cual las vadeó a su manera. Recuerdo que en una ocasión, mientras andaba con Carlos Barral por algún declive de la noche capitalina, me decía éste que, una vez admitido que el general Franco tenía todas las trazas de perpetuo, habría que ir pensando en dar por concluida la campaña socialrealista, con lo que también podríamos finalmente recuperar el cultivo de una literatura que habíamos mantenido como hibernada, en espera de poder regresar a nuestros privados cuarteles estéticos. Algo que incluso se adelantó casi una década a la muerte del dictador. Y algo especialmente significativo: al desaparecer la cohesión de índole com-

El Grupo Poético del 50

bativa entre los poetas del 50, también se desarticularon en cierto modo sus objetivos precedentes, esto es, su voluntad recíproca de formar un frente común.

En términos estrictos, el grupo del 50 estuvo integrado por Ángel González, Costafreda, Barral, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Valente, López Pacheco y yo mismo. Téngase en cuenta además que esta relación excluía por imperativos ideológicos a otros conspicuos representantes de la poesía escrita por gentes de la misma edad y de algunos de los cuales me he podido sentir más cerca, literariamente hablando, que de otros compañeros del 50. También es verdad que este grupo de poetas experimentó con el tiempo cierto desajuste, debido más que nada a alguna deserción migratoria o algún egotismo mejorado por ciertas operaciones de cirugía estética. Incluso se anexionaron al grupo, por meras razones tácticas de calidad, dos poetas –Francisco Brines y Claudio Rodríguez– que no habían participado en esas iniciales maniobras político-literarias, pero que enriquecían a no dudarlo la reputación poética global.

Es cierto que todo ese asunto estaba favorecido por una manifiesta complicidad entre los interesados, no sólo a efectos políticos, sino promocionales y amistosos. Que quede claro: antes que un grupo armonizado con suficiente homogeneidad literaria, lo que se organizó fue una banda de amigos que se respetaban mutuamente, leían los mismos libros, compartían parecidas desobediencias y luchaban contra las mismas mezquindades. Y así hasta que la historia empezó a precipitarse sobre ellos de forma despiadada. Una palmaria tendencia a la autodestrucción ha terminado por otorgar a los últimos integrantes de ese grupo un notorio carácter de supervivientes. Pero ahí están algunas de sus obras, las de ellos y las de esos otros compañeros ya diezmados por la injusticia del tiempo. Como siempre ocurre, qué más da si existió o no una promoción poética específica. Lo que de veras importa es que perduren unas personalidades aisladas. Y eso ya ha ocurrido.

Pedro Pacheco Herrera. ***Palabras de bienvenida***

Dignísimas autoridades, estimados congresistas, señoras y señores, es para este Ayuntamiento una ocasión muy feliz el hecho de que finalmente veamos que se inician las actividades de nuestra Fundación Caballero Bonald, después de mucho tiempo de trabajo y de preparación. Queremos dar la bienvenida a todos a este Alcázar, a esta ciudad, y a esta casa que es también la vuestra, con la esperanza firme de que este primer acto de la Fundación rinda los frutos que nosotros deseamos y que, al mismo tiempo, sea el comienzo de una andadura provechosa para la vida cultural, y proyecte la imagen de Jerez y Andalucía a toda España. El Ayuntamiento que tengo el honor de presidir ha hecho una apuesta sólida, decidida, por esta Fundación, porque cree, y está convencido de que será un instrumento de cultura, de estudio, de trabajo, que va a ayudar a los propósitos más nobles del espíritu creativo, a las Letras y a las Artes, que elevan y embellecen la existencia humana. Por tanto, poetas, escritores, profesores, congresistas, amigos, seáis todos bienvenidos a estas jornadas que inicia nuestra Fundación Caballero Bonald. Muchísimas gracias.

VIGENCIA DEL GRUPO POÉTICO DEL 50

Moderador: Felipe Benítez Reyes
Participantes: Manuel Ramos Ortega, José Luis García Martín y Luis Javier Moreno

Felipe Benítez Reyes: Buenos días. Comenzamos con el primer acto de este congreso en torno al grupo poético del 50 con Manuel Ramos Ortega, que es profesor de la Universidad de Cádiz, autor de numerosos trabajos de investigación y que, aparte de eso, acaba de publicar su primera novela; a mi derecha está José Luis García Martín, profesor de la Universidad de Oviedo, poeta, crítico literario, autor de una monografía sobre la generación del 50, que fue su tesis doctoral y que se publicó en 1986, antólogo de la poesía joven, también autor de numerosos artículos, sobre literatura y otros temas, de relatos, de obras de teatro... en fin, un escritor completamente polifacético; y, por último, Luis Javier Moreno, que es –o era– profesor (creo que se ha curado de eso), y que es poeta, autor de una obra muy amplia, y distinguida con premios importantes.

El asunto que se propone para esta mesa redonda es el de la vigencia del grupo poético del 50. Manuel Ramos puede dar algunas pautas para ir centrando el tema.

Manuel Ramos Ortega: En primer lugar, tengo que dar las gracias a la Fundación Caballero Bonald por haber pensado en mí para participar en este congreso. Tengo también la satisfacción de felicitar a la Fundación por el comienzo de sus actividades. Me ha parecido un acierto que este primer congreso se haya querido dedicar no a una persona –lo fácil hubiera sido dedicar a Pepe Caballero Bonald estas jornadas -, sino a un grupo poético. Esto me parece sintomático de algo que se viene repitiendo –aunque no esté de más decirlo de nuevo–: que fundamentalmente este grupo ha sido, y continúa siendo, en la medida de las circunstancias y de los imponderables –por desgracia, hemos tenido ya que señalar el fallecimiento de algunos de sus miembros– un grupo de amigos.

Para empezar a plantear la cuestión a debatir en esta mesa redonda, quiero advertir –lo hemos hablado José Luis García Martín y yo antes de subir– que esta mesa puede tener cierto parecido temático con la de mañana, dedicada al estudio de la tradición y la renovación. Pienso que la vigencia –si la tiene, y creo que así es– del grupo del 50 se debe precisamente a que ha sabido renovarse, ponerse al día en los materiales poéticos utilizados, aunque haya seguido fiel a sus orígenes.

Resulta, de todos modos, complicado hablar de vigencia de un grupo como el del 50, habida cuenta que sus miembros nunca han querido hacer pública su pertenencia al mismo. Siempre se han mostrado escépticos al respecto, y continúan haciéndolo (buena prueba de ello es el artículo de Pepe Caballero Bonald en *El Cultural* del

El Grupo Poético del 50

pasado domingo [14/11/1999]). Sin embargo, y aunque en el año 1970 la aparición de la famosísima antología de Castellet, *Nueve novísimos,* parecía que iba a suponer el certificado de defunción o clausura de un grupo literario y el nacimiento de otro, parece ser –creo que no estoy descaminado del todo, y habrá en esta mesa quien me apoye en este sentido– que el grupo del 50 ha ido más allá de tal fecha, y ha entrado con toda solvéncia y justicia a formar parte del canon de la literatura española contemporánea. Es más, tengo mis dudas acerca de que el grupo llamado de los *novísimos* se mantenga como representante de un canon literario en la misma medida en que se van a mantener los integrantes del grupo del 50. En este sentido, hay datos que vienen a respaldar lo que acabo de decir. Por ejemplo, el poeta Jaime Siles ha hablado del grupo del 50 como el de los clásicos de la segunda mitad del siglo XX, así como los miembros del grupo del 27 fueron los clásicos de la primera mitad. Ángel Luis Prieto de Paula, al hablar del gran magma de la literatura española de este siglo, lo ordena conforme a dos puntos de convergencia: uno se situaría en torno al grupo del 27, antes de la guerra civil, y el segundo sería precisamente el grupo del 50, donde tratan de reunirse todos los demás grupos y grupúsculos poéticos que han venido surgiendo.

El canon de la poesía del 50 puede considerarse aún vigente en la medida en que su pensamiento poético ha sobrevivido y ha llegado a las generaciones más jóvenes. He querido mostrar, de una forma esquemática, unas calas en las distintas poéticas del grupo del 50 que se han venido publicando en antologías, textos críticos y revistas literarias del grupo. En la primera de las hojas que se les han repartido describo el estado de la cuestión a través de una serie de antologías que he considerado representativas. No están todas, por supuesto. No está la primera de Castellet, la de 1960, porque, lógicamente, ésa no se dedicó a los poetas del 50, sino que estaban representadas la generación del 27, la primera generación de posguerra y la segunda, que es la del 50.Pero hay que señalar que esa antología de Castellet fue la programática del grupo, y que ocupa un lugar parecido al que ocupó en 1932 la de Gerardo Diego con respecto a los poetas del 27.

Está la antología de 1963 de Ribes, que ya había publicado otra en 1952. Los críticos no nos ponemos de acuerdo sobre cuándo se puede comenzar a hablar del grupo del 50, pero ya en los años 60, en textos críticos y en alguna antología (no precisamente en la de Ribes) se le empieza a mencionar así. Está la conocidísima de Leopoldo de Luis (*Antología de la poesía social*), la de Batlló (*Antología de la nueva poesía española*), la no menos conocida de Juan García Hortelano, y finalmente, la antología de Antonio Hernández (*Una promoción desheredada: la poética del 50*). Como ven ustedes, hay para todos los gustos: hay antólogos que se decantan por un grupo, otros que prefieren seleccionar a poetas que no están en las antologías de sus compañeros... pero esto es la evidencia del estado de la cuestión y del subjetivismo de

las antologías. Hay quien ha dicho que toda antología es un error. Yo no llegaría a tanto, pero es posible que algo de verdad haya en tal afirmación.

En otras cuatro páginas les he dado resumidas unas calas en las poéticas del 50. Son declaraciones expresas de los poetas, que se han ido vertiendo en textos críticos, prólogos y, sobre todo, en antologías. Me he remitido fundamentalmente a la antología de Ribes, la de 1963, a las de Leopoldo de Luis (1965), Batlló (1968) y Antonio Hernández (1978), porque me parecía que eran las únicas que contenían declaraciones poéticas de los propios autores del 50. Hay afirmaciones de muy diverso tenor. Yo las resumiría brevemente en una serie de puntos.

El primero de ellos es que la vigencia de este grupo está en haber sabido mantenerse en permanente renovación a lo largo del tiempo y, como he dicho al principio, seguir al mismo tiempo fiel a unos orígenes. Si tuviéramos que señalar a alguno de sus miembros como el más fiel a los orígenes poéticos de aquellos años, ése podría ser Ángel González; es el que más se ha mantenido en el frente –y lo digo con todos los cuidados– de la poesía comprometida o social. En el otro extremo estaría Carlos Barral. Concretamente en 1979, en la revista *Vuelta*, declara haber participado muy poco de la poesía social. Aunque en general todos reconozcan la importancia y el papel que en su momento desempeñó esta corriente; hay algunos –como José Agustín Goytisolo– que dudan de su eficacia. Goytisolo, a la altura de 1965, parece albergar serias dudas sobre una poesía que sólo se mida por su función social, y no por su valor estético. Claudio Rodríguez va más allá: dice que desde los años 40 –es decir, desde muy temprano– la poesía, el lenguaje poético, se había empobrecido reduciendo su papel a mero medio de transporte, y que se creía que un tema justo era por sí mismo un pasaporte de autenticidad poética.

En conexión con el asunto de la poesía social se sitúa el concepto del realismo. Caballero Bonald, quizás el autor más en las antípodas del realismo, opina en el año 1968 que es sólo un medio de expresarse; diez años más tarde, solamente le concede el valor de muletilla. Podríamos decir más: el pasado domingo, en su artículo de *El Cultural*, continúa insistiendo en este aspecto. Mientras que Angel González cree que la poesía española sólo se renovó a partir de los años 40, con Celaya, Hierro y Blas de Otero, Pepe Caballero Bonald no halla, por su parte, renovación alguna.

Ninguno de ellos parece verse formando parte de una generación; esto es sintomático y constante. Hasta el mismo Pepe, en ese artículo que he citado una y otra vez, lo afirma. A lo más que llegan es a la idea de *grupo*. Brines prefiere hablar de *conciencia temporal*.

Para finalizar, he de decir que, en la medida en que estos presupuestos que acabo de resumirles puedan ser defendidos o atacados por la joven poesía española, podríamos hablar de una vigencia o actualidad del grupo poético del 50.

PRIMERA MESA REDONDA

Felipe Benítez Reyes: Manuel Ramos ha planteado al final de su intervención esa rebelión que suelen manifestar los miembros que los estudios engloban dentro de un mismo grupo o una misma generación al verse encasillados. Creo que es una constante de casi todos los poetas contemporáneos, y me gustaría conocer la opinión de José Luis García Martín, que es uno de los críticos que no tienen pudor en reconocer los beneficios de la aplicación del método generacional al estudio literario. ¿Cómo definirías esta generación, y el grupo dentro de la generación?

José Luis García Martín: En primer lugar, hay que tener en cuenta un error metodológico muy frecuente. Las etiquetas, las clasificaciones, que se emplean en el estudio de la literatura para comprender mejor la realidad, acaban sirviendo para confundirnos. Los críticos terminan enredándose los pies en ellas y dándose de bruces contra el galimatías. Y ello se debe a que tienden a olvidarse de la realidad concreta –las obras, los autores– para limitarse a resumir o a discutir lo que otros críticos anteriores han dicho. En lo que se refiere a los poetas que comenzaron a darse a conocer en los años cincuenta, conviene antes de nada leerlos sin apriorismos. Luego ya veremos si son realistas o no, si forman o no grupo o generación. Lo que menos importa, me parece a mí, es si eran o no amigos. Yo creo que el concepto de amistad –y ya sé que Caballero Bonald y Carmen Riera piensan lo contrario– carece de sentido en la crítica literaria. Otra cosa será si hablamos de la sociología o de la pequeña historia de la literatura. El que Cernuda fuera bastante antipático y se peleara con unos y con otros, especialmente con Salinas, no le impide formar parte de la generación del 27. La afinidad literaria puede ir o no ligada a la amistad; a veces ocurre que quien más nos influye es precisamente nuestro enemigo, nuestro rival, porque es a éste a quien seguimos con mayor atención.

En los años cincuenta, una nueva generación, en el sentido más sociológico del término, entra en escena. Es la primera generación que no ha combatido en la guerra civil, aunque la hayan padecido de una u otra forma. Son los niños de la guerra civil. Algunos conocieron la educación republicana. Todos conocen el represivo y castrante sistema educativo del franquismo. Unos proceden del bando de los vencedores, otros del de los vencidos. Los nuevos núcleos poéticos de los años cincuenta surgen un poco por todas partes: en Cádiz, en Sevilla, en Jerez, en Palencia, en Barcelona, en Madrid... Son jóvenes que se agrupan con otros afines y crean, por lo general, una revista de precaria economía y breve vida. Poco a poco van encontrando sus afinidades, su tradición; van encontrándose ellos mismos unos con otros en las cafeterías de la Facultad (como cuenta Barral en sus memorias), ya que la Universidad sirve de poco en la vida literaria: sirve sólo como lugar de encuentro, los pasillos son más importantes que las aulas. Estos jóvenes poetas del cincuenta buscan referentes próximos, poe-

tas de más edad que les permitan enlazar con la poesía de antes de la guerra y superar la anemia franquista. Las revistas en las que comienzan a publicar son muchas veces revistas oficiales, no había entonces otras, ni era posible crearlas. Los antifranquistas de entonces hicieron sus primeras armas en revistas que pagaba el S.E.U. o algún cargo de la Falange. Así surgen grupos como el gaditano, en torno a *Platero*, o el barcelonés, en torno a *Laye*. Este último pronto adquiriría una gran importancia, y no sólo por la calidad de sus componentes –Gil de Biedma, Barral, Goytisolo...–, sino porque tenían un mayor acceso a la cultura europea y a la industria editorial. En Madrid los nuevos poetas se reúnen en torno a Vicente Aleixandre, la figura central que sirve de enlace entre la tradición anterior a la guerra civil y los poetas posteriores. Aleixandre hace de puente, relaciona dos mundos. Él es o ha sido amigo de poetas a los que la guerra y el exilio ha convertido en seres míticos; de ser gente con la que se tomaba café, pasan –el caso más ejemplar es el de Lorca– a ser una especie de astros remotos, de figuras mitológicas. Y así Aleixandre puede enseñar, casi como sagradas reliquias, un libro dedicado de Lorca, una carta de Cernuda... A los nuevos poetas más valiosos, Aleixandre les abre el camino de la colección Adonais, de la revista *Ínsula* (es el mentor de ambas publicaciones, aunque oficialmente no dirija ninguna de ellas).

En la década de los cincuenta, se dan a conocer docenas y docenas de poetas. Como siempre ocurre, son de muy desigual importancia. Su trayectoria literaria será también diferente: unos dejan pronto de escribir o cambian la poesía por otro género literario; otros persisten hasta hoy. Poco a poco se va formando el canon generacional. Hay poetas que entran en él desde el principio, como Claudio Rodríguez, otros que entran muy pronto para desaparecer después con igual rapidez, como Eladio Cabañero, y otros se incorporan bastante tarde, como Antonio Gamoneda o María Victoria Atencia. Desde mediados de los cincuenta, primero en revista, luego en libro, comienzan a aparecer antologías que reúnen a estos poetas. Resulta curioso analizarlas. Las primeras las prepararon Mariano Roldán (en una revista colombiana), Luis Jiménez Martos (en el libro *Nuevos poetas españoles*), José Ángel Valente, ahora tan crítico con la idea generacional, en números decisivos de la revista *Índice*... Vemos cómo el paso del tiempo va discriminando a los poetas que aparecen en esas antologías: unos dejan de escribir, otros interesan cada vez menos a los lectores, sólo un puñado sigue concitando atención desde entonces hasta hoy. ¿Cuándo ese canon, esa nómina generacional, se convierte en inmodificable? Nunca, pero según pasa el tiempo resulta más difícil modificarla. Hay muchos jóvenes poetas de interés en los cincuenta, lo mismo que en los sesenta, en los ochenta o en los noventa, pero conforme pasa el tiempo sólo unos pocos siguen interesándonos. Y no por lo que escribieron en los cincuenta, aunque se les denomine así, sino por su obra posterior, a veces muy lejana de los presupuestos iniciales.

PRIMERA MESA REDONDA

El estudio de la literatura está lleno de trampas. A veces lo que se estudia, o lo que se discute en los congresos literarios, tiene poco que ver con la literatura. Vuelvo a lo que decía al principio. Inventamos etiquetas para aclararnos, para aludir a una realidad, y luego nos desatendemos de esa realidad y nos dedicamos a discutir sobre el color y la forma de las etiquetas. Es como si yo voy a ir a Cádiz, ciudad que no conozco, y un amigo, para orientarme, me garabatea un plano con los principales monumentos. Ese dibujo sólo tiene una función utilitaria, lo mismo que las antologías o términos como "poesía del silencio" o "poesía de la experiencia", pero hay algunos que luego en lugar de admirar la ciudad se dedican a analizar el plano y a decir que menos poesía de la experiencia y más experiencia de la poesía y otras ingeniosidades por el estilo.

Las etiquetas –generación de esto o de lo otro, poesía figurativa, escuela de Barcelona –acaban convirtiéndose en realidades verbales que suplantan a la realidad real.

No sé si la tuya, Felipe, era una pregunta retórica y yo me he extendido demasiado.

Felipe Benítez Reyes: No, no. Se trataba de eso, de fijar el concepto de generación, de ver cómo se forma, y lo has hecho muy bien.

Creo que Luis Javier Moreno tiene algo que decirnos. No te sugiero ningún tema porque creo que lo traes ya bastante desarrollado.

Luis Javier Moreno: He de confesarles que si en esta ocasión ocurriese lo que en las conversaciones gallegas sobre las *meigas* se me quitaría un peso de encima. Según dicen, la respuesta es contundente y siempre la misma: "Haberlas, haylas". ¿Vigencia del grupo del 50? Hayla. Seguramente ustedes, que ya lo estaban, seguirían convencidos y yo, completamente satisfecho.

Sin embargo, tengo la impresión de que la proclamación de una fe (aunque sea compartida) o mi particular satisfacción, no justifican respuesta tan escueta a la cuestión propuesta por esta mesa redonda. Antes de comenzar, para saber de qué se habla, convendría dilucidar quiénes, cómo, qué, por qué, dónde, etcétera, integran el grupo del 50.

No voy a entrar en la tan prolongada como estéril polémica de si generación o grupo (incluso grupos) referida al 50. Anoche mismo, ya aquí, en Jerez, Jesús Fernández Palacios citó una frase de Francisco Brines, quien en una conversación al respecto le había dicho: "A una generación se pertenece por fatalidad; a un grupo literario, por voluntad recíproca". La convicción de que durante estas sesiones se van a tratar tales asuntos con acreditada competencia, me exime de entretenerme en deta-

lles. Los críticos, las antologías, los congresos, los homenajes, los mismos poetas implicados, son los materiales disponibles para establecer el canon del grupo, su núcleo más representativo.

La lista, según el material citado, es larga... Respecto a las fechas que acotan al grupo, Carlos Bousoño habla de "primera y segunda generaciones de posguerra". La primera comprendería a los nacidos entre 1909 y 1923, y la segunda a los nacidos entre 1924 y 1938. En esta segunda generación de posguerra se incluiría el grupo del 50. Es curioso que 1924 sea la fecha en la que nace Lorenzo Gomis, el mayor (por edad) de los incluidos en el 50 por algún crítico, y 1938 el año en que nace Carlos Sahagún, el más joven de ellos.

Aunque el resultado de mis pesquisas es puramente estadístico (los poetas del canon son quienes más aparecen en los materiales manejados), lo doy por bueno y asumo que estos nombres son los que hemos de considerar núcleo esencial del 50. Por orden alfabético serían: Barral, Brines, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Ángel González, Goytisolo, Claudio Rodríguez, Sahagún y Valente.

El profesor Manuel Ramos Ortega, en la bibliografía y cuadro sinóptico que les acaba de entregar, así como las palabras de su intervención, me eximen de tener que repetir las referencias y sus detalles. Cito sin más las fuentes de mi información (divergentes en poco de las suyas), sin pretender que sean las únicas ni olvidar tampoco que los condicionantes editoriales, el oportunismo, la oportunidad, el discutible gusto personal de antólogos y críticos, etcétera, son factores que pueden influir a la hora de decidir las inclusiones y las exclusiones en el momento de confeccionar los materiales de los que se parte. Antologías: Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960), así como la inmediatamente posterior, *Un cuarto de siglo de poesía española*; Francisco Ribes: *Poesía última* (1963); José Batlló, *Antología de la nueva poesía española* (1968); Jaime Ferrán, *Antología parcial* (1976); Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años cincuenta* (1978); Antonio Hernández, *La poética del 50* (1978); Ángel Luis Prieto de Paula, *Poetas españoles de los 50* (1995). Estudios globales: *Olvidos de Granada*, n°13 (extraordinario), 1984; José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra* (1986); Andrew P. Debicki, *La generación española de 1956-1971* (1987); Carmen Riera, *La escuela de Barcelona* (1988); *Encuentros con el 50*, Oviedo (1990); Sala Valdaura, *La fotografía de una sombra* (1993).

En estas mismas fuentes aparecen muchos más nombres que los de quienes establecí como *canónicos*. Otra nómina, no sé si de suplentes o complementaria, podría establecerse con quienes aparecen una vez, dos, tres veces, incluso ninguna: Valverde, Gomis, Crespo, María Victoria Atencia, Julio Mariscal, Carriedo, Gamoneda, Quiñones, Soto Vergés, Corredor Mateos, Ferrán, Carlos Álvarez... ¿Son mejores o peores los primeros que los segundos? ¿Han influido más, menos o nada? Aunque tal com-

probación sería asunto de interés, para cuya resolución el desarrollo de la estilística nos ha aportado suficientes herramientas como para no situar la cuestión en el terreno del capricho, tampoco viene al caso. Lo planteo de pasada para indicar que el canon podría ser modificado y/o ampliado sin que nadie, confundiendo la paloma que dicen representa al Espíritu Santo con el primogénito del pájaro loco, pretenda dar carácter de revelación a tales fuentes. Incluso los poetas del canon restringido (aun siendo el mayoritario según mi contabilidad) no influyen de la misma forma, ni al mismo tiempo ni con la misma intensidad.

Llegados a este extremo, puedo responder afirmativamente a la cuestión planteada en esta mesa: el grupo del 50 tiene vigencia, y tal vigencia es activa e importante por diferentes facetas; la más notable es su constitución como tradición respetada y reconocida por generaciones o grupos posteriores. ¿Qué rasgos de la poesía del grupo del 50 son detectables en la de promociones siguientes? Voy a enumerar una serie de características que, perceptibles en el grupo del 50, lo son también en poetas posteriores, hasta el mismo día de hoy.

Algunas de estas *señas de identidad* se encontraban ya en la llamada *poesía social*, aunque el 50 reduce su extensión y amplía su comprensión, eliminando el tono solemne y algo falso que los sociales confirieron a la poesía como discurso transformador del mundo. El hecho de que el humor se alíe con la reivindicación da a la poesía del 50 un tono paródico y distanciador de tan pomposas convicciones. Lo que el grupo del 50 hizo con esas y otras ideas que flotaban en el ambiente de los comienzos de su escritura fue redimirlas de una abstracción simplona y sumergirlas en sensibilidad; las objetivó y al mismo tiempo las personificó, rodeándolas de una atmósfera de sentimiento vivo.

Si por algo se ha de comenzar, la naturaleza realista de los planteamientos líricos sería el primero de tales rasgos; después vendrían el coloquialismo del lenguaje, el carácter narrativo de algunos poemas suyos, un cierto prosaísmo, el escenario urbano... Empleo del humor, la ironía, la sátira, el intimismo confesional, los temas amorosos como sentimiento predominante, el monólogo dramático, un peculiar y afín esquema métrico (con predominio del ritmo imparisílabo, endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos preferentemente), la introducción del *alter ego* literario, la intertextualidad que con tanta frecuencia como acierto había utilizado Blas de Otero; incluso ciertos rasgos considerados como exclusivos de los novísimos: culturalismo, esteticismo, hermetismo o la metapoesía, se encuentran también entre las aportaciones del 50.

Los receptores de estos rasgos, quienes al asumirlos reconocen (tanto da que sea implícita como explícitamente) el magisterio del grupo del 50, son la mayoría de las promociones posteriores. Su ratificación documental habrá que rastrearla en análogas fuentes a las utilizadas en la elaboración del canon del 50: antologías, obras

críticas, manifiestos poéticos, poéticas propiamente dichas, influencias reconocidas por los poetas mismos, etcétera. En este caso (por proximidad y por otros motivos) voy a evitar enumeraciones particulares; sólo señalaré denominaciones genéricas usadas por los críticos, antólogos o por los propios poetas.

Siguiendo más o menos la cronología, el 50 influye en los Novísimos, Neovanguardismo, Poesía del silencio (Valente es el mayor mentor de tal tendencia, que, por su extremoso minimalismo, es a veces difícil de distinguir del silbo gomero), la otra Sentimentalidad, Poesía de la experiencia (desafortunada denominación, aparte de por ser el título de un libro, por su vaguedad polisémica), Poesía de la diferencia (¿qué, cuál, dónde, cómo...?), grupo de contorno indefinido a no ser por una clara aspiración sustitutoria de presupuestas prebendas, Poesía de los 80, Poesía de los 90... Y en los 90 estamos.

Todo aquel que frecuente la comunidad poética española, en su conjunto o por parcelas, podrá percibir claramente que el tiempo de nuestros mayores no ha terminado; su época es aún la nuestra, lo que no quiere decir que la poesía siguiente sea una consecuencia mecánica de la anterior. La poesía posterior al grupo del 50 sigue un camino análogo, nunca el mismo; es el suyo. Los rasgos que señalé como característica herencia del grupo del 50 deben considerarse rasgos inclusivos, y como tales amplían, abren horizontes... Constituyen un movimiento que dilata en lugar de reducir. Nuestros poetas actuales (al menos los más representativos, los mejores) han asumido el compromiso de ofrecernos una poesía significativa, relevante, no sólo una poesía satisfactoria. Ésta es, resumiendo, la característica más notable que de los poetas del 50 podemos extraer, porque es un rasgo definitorio de su actividad y de su poética: en cada momento de su trayectoria, ellos han aspirado a escribir el poema adecuado, no el poema importante, lo que evidencia su sensatez poética, pues pretender escribir un poema importante no deja de ser, en principio, un vano intento.

Felipe Benítez Reyes: Muchas gracias, Luis. Llegados a este punto, cualquier mesa redonda corre el riesgo de convertirse en una mesa un poco autista, en la que un ponente contradiga al otro... Creo que lo mejor sería que planteasen ustedes, el público, cuestiones que les interesen, y que se las dirijan a cada uno de los participantes.

Público (Jesús Fernández Palacios): He leído –y vosotros lo habéis dicho– que el 50 recibe benéficas influencias del 27 pero que, llegado un momento, hay autores del 27 que también reciben influencias del 50. Por ejemplo, se cita siempre *Clamor*, de Jorge Guillén. Me gustaría que nos dijerais algo sobre eso.

José Luis García Martín: Precisamente es un asunto del que quería yo hablar. Dentro de todas esas simplificaciones que suelen suponer los estudios y las diva-

gaciones literarias, una de las peores consiste en coger a grupos de poetas como entidades independientes, como si se tratase de una carrera de caballos en la que primero están éstos, luego aquéllos, y estos otros. La realidad literaria no es así; no es así ahora ni fue nunca así. Este esquematismo llega al extremo de que algunos estudiosos presuntamente muy serios se extrañan: "Oh, es que en nuestra época hay cinco generaciones literarias a la vez...". Hay cinco porque ahora se vive más; antes había cuatro. Es decir, siempre ha ocurrido así. Ocurre que cuando se habla de grupo del 50 y poesía social, como hablaba Luis Javier, se está hablando de cosas distintas, se están sumando peras y manzanas. La tendencia social es un movimiento estético que afecta, como todos ellos, a varias generaciones de poetas. Lo que se llama *poesía social* es un movimiento que surge más o menos con Crémer y otra serie de autores, luego Celaya, y a ellos se les suman poetas como los de la colección *Collioure*, se les suma Ángel Crespo, se les suma Ángel González, se les suma José Agustín Goytisolo... Goytisolo está con Blas de Otero a la vez que está con otros poetas; no hay ningún corte. Cuando se plantean en estos años 50 unas colecciones, van todos juntos. La dicotomía la hemos inventado después y la tratamos de imponer a la realidad. Sucede igual con los novísimos: no es una cosa que viene después del 50; es una cosa que viene a la vez que el 50, a la vez que están haciendo su obra más significativa. Juan Luis Panero, un autor de aquella generación, publica *A través del tiempo*, su primer libro, en 1968. Acababa de publicar Brines *Palabras a la oscuridad*, en el 66; Valente, *La memoria y los signos*. Es decir, no se ven como una sucesión. Sólo es gente más joven, relacionada en cierto modo.

Luego está muy claro que a finales de los 60 cambia la estética. Porque hay una serie de modas estéticas: hubo un momento en que a todos los poetas, o a casi todos, les atrae ese comprometerse, y piensan que la poesía debe ser algo al alcance de todos, que tiene que ser humanizada, que tiene que escribirse para el hombre. Hay una especie de clima estético, de obsesión, que lo llena todo. Después hay un cansancio, y viene ese nuevo movimiento estético que los novísimos –los novísimos históricos, los de Castellet– exageran, caricaturizan, y por eso llama más la atención, pero que influye en todos. Esto afecta, por ejemplo, a los poetas de ese otro grupo, el grupo *Cántico*, poetas marginados, principalmente porque eran unos indolentes, que se cansaron muchos de ellos y dejaron de escribir. Pero, de pronto, "¡hombre –dice Pablo García Baena–, si esto que yo hacía es precisamente lo que ahora se lleva entre los jóvenes!". Y se pone a escribir, y entonces alguien dice que García Baena influye en Luis Antonio de Villena. Igualmente cierto es lo contrario: que Luis Antonio de Villena influye mucho en Pablo García Baena, en la etapa que comienza con *Tres voces del verano*...

Jesús Fernández Palacios: Y Julio Aumente...

José Luis García Martín: Julio Aumente ya se pasa. Quiere ser tan moderno y tan joven, escribiendo poemas a los patinadores, que pierde un poco el sentido del ridículo.

Vemos a los poetas como islas, pero el poeta verdadero es muy sensible a las corrientes de su tiempo. Es el caso de Caballero Bonald, cuya poética está en las antípodas, por ejemplo, de Ángel González –está claro que su concepción de la literatura, de la poesía, es exactamente la contraria–. Pues hay un momento, en los años 60, en que este compromiso político, que puede ser personal y llevarse a la literatura, le conduce a escribir un tipo de poesía más directa, más al alcance de todos, más realista. Publica *Pliegos de cordel*, con ese título tan significativo. Es lo mismo que a Barral, que es un poeta nada realista, le lleva a *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Lo hacen deliberadamente, no por seguir la moda; porque creen que es la poesía que a esa altura histórica hay que hacer. Pero cuando cambia la estética algunos de estos poetas se quedan absolutamente paralizados, como diciendo: "nos han arrumbado, nos han quitado de delante...", cuando tienen cuarenta años y casi todo por escribir. Uno que se citaba mucho en aquel tiempo como un poeta campesino era Eladio Cabañero. En las antologías de ese recuento que antes se hacía, si examinamos hasta una época, está Eladio Cabañero como uno de los brillantes descubrimientos, el Miguel Hernández de la posguerra. Luego, deja de escribir. Esos poemas suyos al andamio, al obrero, al vino de Tomelloso, que hacían mucha gracia en un momento, dejan de hacerla (parece que ahora sólo hacen gracia a Félix Grande), y él deja de escribir. En cambio, los otros están al tanto. Caballero Bonald tiene una etapa de desconcierto y de silencio, que hace que en el libro *Vivir para contarlo*, que reúne su poesía hasta 1969, incluya *Nuevas situaciones*, es decir, unos poemas que están tanteando otro camino distinto, que llegará en *Descrédito del héroe* en los 70, un libro un poco en la estética novísima, en un sentido amplio –el término influido sería algo exagerado -, un libro que recupera el culturalismo, los elementos mitológicos, la riqueza del lenguaje, todos esos elementos que ya en cierto modo estaban en Caballero Bonald pero, por otra estética, un poco reprimidos. Este tipo de barroquismo se consideraba fuera de lugar; ahora no, ahora es lo que se lleva o lo que se pide, y puede hacer poesía tan barroca como Gimferrer, y tan culturalista, y hacer alusiones más o menos perversas. Porque hay un momento en los 50 en que el poeta es un poco machadiano: tiene que ser, además de buen poeta, una buena persona, figura ejemplar, un santón como eran los de la Institución Libre de Enseñanza, un santón republicano. Pero con los novísimos aparecen las perversiones en el poeta. Aparece Óscar Wilde, aparece el poeta un poco maldito, más marginal. También eso lo recuperan los poetas.

O sea, que hay una relación constante entre unos y otros, entre las distintas etapas, las distintas generaciones. No existe el simplismo que vemos nosotros. Algo que nos ayuda a entender la historia de otras épocas es ver atentamente cómo funciona en su momento, porque la literatura de cada tiempo sólo la viven plenamente los hombres de ese tiempo. Si aprendemos bien esto, comprenderemos el mecanismo de otras épocas; y si no lo aprendemos, caeremos en esa ingenuidad de pensar que ahora hay muchas corrientes, y en cambio antes no. Comparamos el hoy real, los libros que leemos y lo que vemos, con lo que hemos leído en los manuales sobre el ayer. Y no hay que comparar la vida real actual con la simplificación de los manuales, sino meterse en las hemerotecas, en las revistas, en los libros, y ver lo que era la vida real de entonces, que también era confusa, con discusiones, y sólo de lejos se iban viendo esas líneas centrales y directivas. O sea, que no hay que confundir la chuleta que aprendemos para pasar un examen o para hacer un libro con lo que es la realidad literaria, que es compleja, difícil, y que requiere leer los libros. Tampoco hay que elaborar juicios de valor sobre generalidades. Ni un juicio de valor sobre el 50, ni sobre la poesía social, ni sobre la poesía amorosa... Los juicios de valor tienen que estar fundamentados en obras y autores concretos. Este poeta, este libro, tiene tales características. En el 50 se van sumando cosas. Un rasgo es válido para Pepito y Juanito; éste otro lo es para Pepito y Antoñito; éste para otro. Luego, cada uno de estos rasgos, válido para un pequeño grupo, se aplica a todos. Y ya me dirán qué tiene que ver Brines –uno de los poetas de primera categoría, que contaba Luis Javier entre los más votados– con la poesía comprometida. Si analizamos su obra, percibimos que tiene su camino, distinto. Si entramos en el tema de la amistad, Valente, que es en una época uno de los más característicos exponentes de esa poesía seca, realista, ¿qué tiene que ver con la amistad, cuando es la persona más antipática del mundo y en cada declaración que hace envía una andanada contra todos los demás? Pero históricamente está ahí, hasta *La memoria y los signos* por lo menos. Después siguió un camino propio, como los demás siguieron sus caminos. No es especialmente anómalo su caso dentro de esta generación.

Felipe Benítez Reyes: Manuel Ramos Ortega pidió antes la palabra.

Manuel Ramos Ortega: Sobre los compartimentos estancos en literatura, en lo que estoy completamente de acuerdo con José Luis García Martín, me parece significativo el caso de *Platero* en Cádiz, una revista literaria hecha entre los años 1951 y 1954, en la que colaboran, como ustedes saben, poetas de diferentes grupos. En *Platero* el único que se puede considerar como poeta del grupo del 50 es Caballero Bonald. Sin embargo, encontramos a poetas como Carlos Edmundo de Ory (un surrealista des-

pués del surrealismo, y casi más surrealista que los históricos), a Ricardo Molina, a Vicente Núñez, a Julio Mariscal... Son poetas nacidos para la literatura en los años 50, pero que quizá no son poetas del 50, del grupo del 50.

Felipe Benítez Reyes: Yo plantearía una cuestión a García Martín. En tu intervención primera negabas el valor de la amistad, de esos vínculos amistosos o de esas complicidades, pero yo creo que en la configuración del dibujo de una generación o de un grupo cuentan mucho las colecciones poéticas, las revistas, incluso las fotos emblemáticas, significativas; y eso, si no hay una complicidad, una amistad o un sentimiento de armonía estética o de coincidencia ante la manera de entender la vida, es muy difícil que se produzca. Es muy difícil que quien tenga enemistad con alguien publique en la revista de ese alguien. Pienso que no se debe despreciar este factor, que es más humano que literario, por supuesto, pero que es decisivo para muchas cuestiones: para que un autor esté o deje de estar en una colección, para que un poeta publique en una revista o no, incluso para que alguien conozca a un autor a través de un amigo, porque recomendar un libro es un acto de amistad. Creo que no es un factor tan desdeñable ni tan secundario.

José Luis García Martín: Opino que la amistad es importante en la vida, y que las relaciones son importantes en la literatura. La literatura es un trabajo en parte solitario y en parte de grupo. Ya he dicho que el grupo es fundamental. Un poeta de quince, diecisiete años, por mucho talento que tenga, si se queda perdido en una aldea y no entra en contacto con otros escritores, nunca hará nada que merezca la pena. Hace falta ese primer grupo. Valente decía que el poeta nace cuando el grupo perece, o cuando el grupo desaparece... Bueno; es una concepción del grupo. Realmente, los poetas se agrupan, aquí o en cualquier sitio; se alientan, se leen, se corrigen –es el mejor corrector ese pequeño grupo inicial–, se transmiten libros, forman una pequeña revista, una primera revista de amistad (luego, hay otras que no tienen nada que ver con la amistad; y si no, así irá la revista: se distingue enseguida quién está por ser amigo y quién por ser buen poeta). Quiero decir que es un tipo de grupo, pero que ese grupo desaparece y aparecen otros. A lo largo de la vida de un escritor, por pequeña que sea, las amistades literarias han cambiado tantas veces... En mi caso, muchas veces. Primero están muy juntos; luego, éste hizo una reseña; después los dos compitieron por un premio... Es un poco complicado, incluso ahora: cuando ves a dos escritores tienes que averiguar si siguen siendo amigos o han dejado de serlo por cualquier acontecimiento. Por lo tanto, eso que ocurre en la vida, que es importante al comienzo, luego va siendo menos significativo. Si hablamos de glorias nacionales, ya todo es abrazarse en los congresos, hablar siempre muy bien en público, como las folklóricas,

o elogiarse, porque ya están en un grado superior donde no hay rivalidad. Previamente, había una rivalidad profesional total: son amigos, pero el vínculo se rompe porque aspiran a tal premio o a tal otro; uno estaba en el jurado y el otro pensaba que le iba a votar pero no le votó; y ya hay una enemistad para siempre. Son las cosas humanas, porque los poetas no son ángeles, afortunadamente; son seres humanos. Ocurre como entre los profesores. A mí me divierte mucho cuando hablan de la amistad entre los profesores. Cuando un señor va a la oposición, pone en el jurado a dos catedráticos amigos suyos para que le voten, pero en el intervalo de tiempo hasta que llega la oposición ocurre algo por lo que se vuelven enemigos, y ya no le votan. Incluso en esos casos, influye mucho la amistad, pero tiene muchos cambios. Y no se puede fundamentar ahí nada, a no ser como una anécdota.

Algo muy propio de estos tiempos, no de otros, es pasear a los poetas, pasearlos por festivales. No podría aplicarse en la época de Góngora: allí era otro tipo de paseo. Ahora llegan los propios poetas, no los estudiosos de los poetas, a Oviedo por ejemplo, y tienen que decir o ir inventando cosas. Y dicen una característica del grupo del 50, a la que tengo especial manía y que no ha salido aquí afortunadamente, pero que en Oviedo sale siempre: "es que lo que nos une es el alcohol, que bebemos mucho, que nos emborrachamos, que tenemos una noche interminable, que disfrutamos mucho..." Lo del alcohol lo he oído siempre. Pero unos poetas son buenos y son alcohólicos; otros son buenos y son abstemios; otros lo pasan muy bien trasnochando, otros no. Y ese tema lo he oído no en conversaciones de bar o en privado; lo he oído en sitios aparentemente formales, dicho en broma quizá, pero repetido luego como un rasgo generacional. Lo que importa es que estos poetas tienen unos libros; los leemos; encontramos unos datos, unas recurrencias; encontramos unas indicaciones para distinguirlos frente a otros –pero siempre con cautela; todo lo que digamos, con cautela–, vamos formulando generalidades para clasificar un poco la historia literaria, que es algo milenario, con muchos cientos de años y de autores. Pero todas estas ideas son para entendernos. Los poetas que realmente quedan, los poetas a los que debemos ayudar, promocionar, difundir, enseñar, no son los de este grupito o aquel otro que se van repitiendo; son los poetas que el crítico cree valiosos, interesantes. Es decir, que los poetas que importan de los que estaban en los años 50 son los buenos poetas, los que han producido una gran obra, independientemente de que se emborracharan juntos o fueran amigos o enemigos. Yo he leído, para hacer mi trabajo sobre *La segunda generación de posguerra*, a doscientos o trescientos poetas; vi la poesía que había, la leí. De esos poetas, que no eran los de barra, he ido destacando los más interesantes. Hay poetas que tienen otra repercusión, que tienen una editorial o lo que sea (y pueden ser también poetas importantes, aunque la tengan). Uno no es malo porque se hable mucho de él, ni tampoco bueno. Es decir, si

de un poeta se ha hablado poco, es igual; hablo yo porque he leído su obra, y el haberla leído me da la autoridad de decir si es una obra a tener en cuenta. Otros seguirán o no este camino, pero yo creo que es el apropiado: leer a los poetas. Sobre todo, debe leerlos el crítico, el estudioso; no critico al lector común que no puede leerse a trescientos poetas, ni a doscientos, ni a veinte a lo mejor. Al lector común le basta con que subrayemos a Ángel González, Caballero Bonald o Francisco Brines, diciéndole que valen la pena. Pero el estudioso no puede seguir acumulando rutinas y sumando antólogos, unos fiables y otros muy poco fiables. El estudioso tiene la obligación –sobre todo en este tiempo– de observar la realidad, describirla y sacar las conclusiones de la lectura de las obras de los poetas. Y cada uno es cada uno: Aquilino Duque, Manuel Mantero, Manuel Alcántara, Pilar Paz Pasamar, Fernando Quiñones... cada uno tiene su criterio; tenemos que ver la obra. En unos casos nos interesará menos, porque es una poetisa o un poeta que escribe unos libros interesantes pero luego desaparece, deja de escribir y no desarrolla esa obra. Tomemos el ejemplo de Antonio Gamoneda, un poeta que publica en *Adonais* su primer libro, *Sublevación inmóvil,* en 1960, el mismo año que Brines, pero luego está quince, diecisiete años sin publicar ningún otro libro. Naturalmente, tiene una condición distinta, porque su obra se ha hecho después de 1977, en el segundo tiempo de esta generación, no en el primero. Nadie lo ha intentado marginar; es un poeta importante, pero con la consideración de que la obra suya que nos interesa no comienza en el 50, sino en 1977 con *Descripción de la mentira*. Todo esto se sabe leyendo los libros y viendo las circunstancias, no jugando con esquemas, con palabras solidificadas y con simplificaciones de la realidad.

Felipe Benítez Reyes: Ya hemos visto tu aversión no sólo a la amistad, sino también al alcohol. De todas formas, yo creo que esa cuestión es una frivolización elegante por parte de quien la expone. Si tú le preguntas a un autor del 50 cómo se conforma su generación, cómo va tomando aquello cuerpo, lo más elegante es decir que era un grupo de amigos que se reunían a tomar copas y a salir por la noche; no van a teorizar sobre su propia generación, porque sería bastante ridículo. Es una manera de echar balones fuera, algo puramente anecdótico.

José Luis García Martín: Veo lo de la frivolización, pero no veo lo de elegante.

Felipe Benítez Reyes: Elegante como tal frivolización.

José Luis García Martín: No lo critico cuando se dice en una entrevista, para salir del paso, sino en ponencias, con cierto empaque teórico.

PRIMERA MESA REDONDA

Felipe Benítez Reyes: Quizá no sea la función de un poeta definir su generación. Es labor de los estudiosos, de los críticos, de los profesores.

José Luis García Martín: Y hay una opción cuando no se debe, o no se quiere, o no se tiene nada que decir, que es la de callarse. ¿No has pensado que cuando alguien no tiene nada que decir sobre un tema podría, en lugar de otra cosa, decir simplemente: "no es mi asunto"?

Felipe Benítez Reyes: Sí, pero no parece que tú seas el ejemplo más claro de eso... Pasemos a Luis Javier, que ha ocupado menos tiempo.

José Luis García Martín: Que sí es un ejemplo más claro.

Felipe Benítez Reyes: Si Luis quiere añadir algo, o Manolo...

Manuel Ramos Ortega: Lo mismo que antes insistí en que no eran correctos los compartimentos estancos, tampoco es correcto – estoy de acuerdo, como no podía ser menos, con García Martín, y es que si no va a emplear otros diez o quince minutos – lo de los límites y las fechas. ¿Cuándo se considera un grupo defenestrado, y cuándo comienza otro? No puede ser así; falta la lógica suficiente para defender esto de alguna manera. Si se habla de los 50 habrá que hablar también de los novísimos, como saldrá también –me temo- el manido tema de los poetas de la experiencia. Pero son etiquetas que se ponen, etiquetas fáciles que luego no responden, en absoluto, a una realidad. Y en lo de las fechas, también estoy acuerdo.

CARMEN RIERA. *EL GRUPO DE BARCELONA*

Carlos Barral terminaba en 1988 uno de sus últimos poemas, escrito para formar parte de *Extravíos*, un libro que desgraciadamente no habría de terminar, con estos versos:

"Aquí se viene
a enderezar el rumbo del olvido"

Barral aludía en el poema, lleno, como era habitual en él, de referencias clásicas, al río Leteo, el río nefasto cuyas aguas del olvido van a parar a la laguna Estigia, y por donde Aqueronte, el barquero infernal, conduce a los muertos. Garcilaso, en su *Égloga Tercera*, dedicada a doña María Osorio Pimentel, escribió una de las estrofas más memorables de la literatura castellana, al menos una de las mejores que yo conozco, para mostrar cómo la voluntad poética se pone al servicio de la fama póstuma y es capaz de eternizar la presencia y hacerla perdurable más allá de la muerte:

"...mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca
por el Estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido."

Después de Garcilaso, Quevedo, en un soneto que cualquier persona medianamente culta se sabe de memoria, "Amor constante más allá de la muerte", hace referencia a que el amor triunfa sobre la muerte, con versos conceptualmente parecidos a los de Garcilaso:

"..mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa."

Los que mueren olvidan; ésa es la ley. Vivir no significa otra cosa que recordar. Quevedo se lleva la memoria de su amor, la llama que nunca será apagada, ni siquiera por la corriente helada del río Leteo, y por eso transgrede la ley.

Carlos Barral sabía, igual que Garcilaso y Quevedo, o quizá mejor que ellos, que la poesía no es más que un bello juego de convenciones, de espejos, de reflejos, de simulacros y de trampas, y que los muertos sólo pueden enderezar el rumbo del olvido de una manera, gracias a la memoria de los vivos. José Agustín Goytisolo se refería a la cuestión de un modo tan exacto como lapidario: "La evocación perdura, no la vida", escribe en el "Poema XXXIII" de *Final de un adiós*, en sintonía con los poetas anteriores. Por eso, porque tanto él como Gil de Biedma y Barral seguirán vivos en la

El Grupo Poético del 50

medida en que seamos capaces de evocarles, de tenerles presentes en nuestra cotidianidad, me alegro tanto de participar con ustedes en este homenaje de la Fundación Caballero Bonald a la generación de los 50 y poderles hablar del grupo catalán de los 50, ya que ellos no pueden hacerlo.

En diciembre se cumplirán diez años de la muerte de Carlos Barral, y el próximo enero también diez de la de Gil de Biedma. En marzo, por San José, el primer aniversario de la muerte de José Agustín Goytisolo. Otros poetas, también del grupo catalán de los 50, como Alfonso Costafreda y Gabriel Ferrater, murieron antes, en 1972 Gabriel, y en 1974 Alfonso. Puede que a alguno de ustedes le sorprenda que incluya a Gabriel Ferrater en la llamada, por Carlos Barral especialmente, *escuela de Barcelona*, porque Ferrater no escribe en castellano sino en catalán, al contrario que sus amigos, aunque hayan nacido, como él, todos en Cataluña, en Barcelona los más. Sin embargo, la estrecha relación que establecen y la influencia que ejerce Ferrater entre ellos, y de manera más concreta y contundente en Jaime Gil, resultará fundamental para la historia y la poética del grupo catalán, de las que voy a hablarles.

He dedicado algún tiempo y bastantes horas de trabajo a historiar las relaciones entre los miembros del grupo catalán de los 50, y también me he detenido en analizar los principios que rigen y determinan su escritura. Para ello partí, en primer lugar, de un método sencillo. Consistía en ir configurando el entramado de relaciones que hicieron posible la historia en común, una amistad a lo largo, entre Barral y Gil de Biedma, entre Gil de Biedma y Ferrater, entre Barral y Oliart, especialmente, pero también entre los demás: José Agustín Goytisolo, Costafreda, Ferrán o José Maria Castellet. Las vicisitudes de esa amistad –y yo no lo siento nada por García Martín -, desde las afinidades electivas hasta el compromiso político, método que a algunos podría parecerle superficial o extracrítico, me temo que era el único posible para llegar a establecer el sistema, eso es, la poética común, que a menudo, en un grupo que empieza a ser antes que nada el de unos amigos que escriben, viene condicionada por las influencias mutuas, por las lecturas en comandita y, sobre todo, por la conversación, por la tertulia. Hablar y ser hablado entre innumerables copas hasta la mala hora constituía casi la primera vocación, igualmente compartida. De ahí que la historia sea imprescindible para tratar de comprender el sistema, la poética, y a ella voy a referirme a lo largo de esta ponencia.

Y empezaré, o mejor seguiré con Ferrater y su relación con el grupo. Ferrater conecta a Gil de Biedma con la gran poesía medieval catalana y con la lírica de los trovadores. De Ferrater procede el rechazo de Jaime Gil por la literatura española del Siglo de Oro, en la línea de los románticos liberales, que heredaría don Antonio Machado y también Martínez Ruiz antes de ser Azorín, es decir, antes de 1904, cuando reniega de nuestra literatura clásica nacional y asegura que hay que

remontarse a las medievales para encontrar "algo simpático, vivo y valioso". Ferrater conecta además a Gil de Biedma, también a Barral e indirectamente a Goytisolo, con la literatura anglosajona, sobre todo con la lírica y con la crítica de Eliot y de Auden. Recordemos que los textos de Gil de Biedma en los que defiende su poética son precisamente deudores de Eliot. La huella de Eliot es explícita en su artículo "Poesía y comunicación" publicado en *Cuadernos Americanos* en 1955 y refundido en el prólogo que antecede a su traducción de *Función de la poesía, función de la crítica* aparecida en la editorial Seix Barral, de la que Ferrater es lector y asesor, y en cuya colección, Biblioteca Breve, tantas ilusiones ha puesto todo el grupo de amigos de Carlos y en particular el propio Carlos. "Poesía y comunicación", texto programático de las ideas que sobre poesía por entonces tiene Jaime Gil, está escrito a raíz de la polémica que genera el libro de Bousoño *Teoría de la expresión poética*, aparecido en 1952, y en apoyo de su amigo Carlos Barral, que en el número 23 de la revista *Laye* (abril-junio de 1953) publica un artículo contra Bousoño de título clarificador: "Poesía no es comunicación". Si la lectura crítica de Eliot da pie a aquel texto, la lectura de Auden dará a su vez lugar a "El juego de hacer versos", otro texto programático posterior. De Eliot y de Auden habló Jaime largo y tendido con Ferrater, a quien le une también otro interés común por Baudelaire; nos consta que en el verano de 1957 lo leen al alimón en la finca que la familia de Gil tiene en Segovia, en el pueblo de Nava de la Asunción. *Las flores del mal*, como se desprende del poema "Pandémica y celeste" de Jaime Gil y también del poema "*In memoriam*" de Gabriel Ferrater, es una lectura muy bien aprovechada, ya que Baudelaire está detrás, sosteniendo parte de la armazón de ambos poemas.

Pero aún hay más afinidades compartidas, con Catulo, por ejemplo, con Villon, como compartido es el gusto por componer poemas que parezcan letras de canciones. Así, "El mutilat" de Ferrater, es un ejercicio poético realizado con la intención de poner letra a una música de Brassens. Del mismo modo, Jaime Gil escribe "Ha venido esta hora", letra para una canción de Pedro Ávila. Similar es la concepción poética. En el prefacio que abre *Compañeros de viaje* Gil de Biedma escribe:

> "Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres o, por lo menos, atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual, de unos cuantos de entre ellos. Si mi lentitud en el trabajo ha servido para conferir a este libro esta mínima virtud, creo que podré estar satisfecho."

Y Gabriel Ferrater asegura por su parte:

"Entenc la poesia com la descripció passant de moment en moment de la

vida moral d´un home ordinari que soc jo."
"Entiendo la poesía como la descripción, momento a momento, de la vida moral de un hombre vulgar, que soy yo."

Los dos pueden ser considerados *poetas de la experiencia*, que luchan por conseguir que sus textos tengan el mismo sentido que una carta comercial, como pretendía Ferrater. Y por ello rechazan el surrealismo a favor de la racionalidad, del sentido comercial del poema, lo que les lleva a rehusar un tipo de poesía que dominó la escena poética desde los años 20 a los 30, especialmente entre los epígonos del 27. Ferrater aseguraba que si en los años 30 era cierto que "las mariposas fecundaban los cuerpos desnudos de las muchachas en las orillas de los ríos", como se lee en un poema de Emilio Prados, si esas cosas ocurrían, los militares hicieron bien en levantarse.

Tanto Gil de Biedma como Ferrater se preocupan por el tono poético adecuado a la situación que comporta cada poema. Coinciden, igualmente, en un conjunto de temas y motivos, como es el de su infancia durante la guerra civil, considerada como un *hortus libertatis*, aspecto que se da también en Barral, y al que sólo alude de pasada Goytisolo. Basta fijarnos en "Las alarmas" de Carlos Barral, o "Intento formular mi experiencia de la guerra" de Jaime Gil, o "*In memoriam*" de Gabriel Ferrater. Tema compartido era, igualmente, la experiencia erótica, o el hecho de ser poetas eminentemente urbanos, metropolitanos, que diría Barral. Prefieren también la distancia irónica a la efusión lírica, e intentan evitar "la sordina romántica que late" –como asegura Gil de Biedma– "en los poemas míos que yo prefiero, por ejemplo en "Pandémica", además de utilizar el tono narrativo.

Pero aún hay más características comunes, más aspectos que rigen y vehiculan su escritura, como la actitud moral –moral en el sentido baudelairiano, no en ningún otro–. No en vano Gil de Biedma titula su segundo poemario *Moralidades* y no en vano Ferrater, en una entrevista memorable de Federico Campbell, aparecida luego en un libro de título sugestivo y gongorino, *Infame turba*, define la actitud moral como "la distancia que media entre el sentimiento que la poesía expone y lo que podríamos llamar el centro de mi imaginación."

A todo ese montón de similitudes que configuran una poética común habría que añadir la afición de Ferrater, contagiada a Jaime Gil y después a Barral, por uno de los libros fundamentales de la lírica castellana del siglo XX. Me refiero a *El mal poema*, de Manuel Machado. Los textos de *El mal poema*, la poesía urbana de bajos fondos, tablaos y tugurios, amores venales o circunstanciales (casi siempre *amores*, nunca *amor*) tienen la forma de una conversación entre amigos, llena de coloquialismos, de juegos privados, de guiños, de prevaricaciones idiomáticas, que comprenden sobre

todo quienes están en el secreto, eso es, un grupo de amigos iniciados tanto en la poesía como en el alcohol, que rechazan el filisteísmo burgués y saben, y sufren en carne propia, que el tiempo es el peor de los enemigos, y por eso, sobre cualquier circunstancia, por encima de cualquier tesoro material o espiritual, consideran que lo precioso es el instante que se va. Gil de Biedma no reconoce la influencia de Manuel Machado hasta que no llega la transición, ya que durante la larga posguerra el mayor de los Machado fue considerado *el malo* frente a don Antonio, *el bueno*, puesto que la izquierda no perdonó a Manuel su vinculación con el franquismo, una vinculación, a mi juicio, condicionada por circunstancias personales de supervivencia –pese a aquellos horribles sonetos dedicados a Franco o a José Antonio. Aunque a favor de Manuel Machado cabe recordar un artículo muy valiente de 1944 en *ABC* contra la pena de muerte, a la que, como sabemos, el general Franco era bastante aficionado. Manuel Machado asegura en su texto que "se puede morir por una idea, pero jamás matar por una idea", palabras que entonces entrañaban un evidente riesgo, y aún más aireadas desde *ABC*. Sin la influencia de Manuel Machado, varios poemas de Jaime Gil serían distintos. También alguno de los de Barral; sin Machado, los versos de "Albada"

"Por los montantes de la galería llega el amanecer,
con su color de abrigo de entretiempo y liga de mujer"

tendrían diferente sabor. Es cierto que se hacen eco de Baudelaire, de aquella "demimondaine" parisina que "en robe grise et verte" nos describe en "Les tableaux parisiens", pero es aún más perceptible la huella de Manuel Machado, concretamente de "La canción del alba":

"El alba son las manos sucias
y los ojos ribeteados.
Y el acabarse las argucias
para continuar encantados.
Livideces y palideces,
y monstruos de la realidad.
Y la terrible verdad
mucho más clara que otras veces. [...]
Y el odiar a la aurora violada,
bobalicona y sonriente,
con su cara de embarazada,
color de agua y aguardiente."

Sin Machado, probablemente Barral no hubiera escrito *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*, centrado en la maldita aurora, rehusada por los poetas de la Escuela de Barcelona porque se opone a la noche, la noche positiva siempre en sus versos, que acoge benévola a sus habitantes. La ciudad nocturna es

para Jaime Gil, Barral y Goytisolo, como lo fue para Baudelaire o para Manuel Machado, un espacio benefactor que recibe hospitalaria al sujeto poético, frente a la ciudad diurna, que implica el trabajo, las normas establecidas, la rutina y las obligaciones. El alba conduce indefectiblemente a todo ello, nos precipita hacia los inconvenientes obstáculos, pautas y quebraderos de cabeza que el día impone. El alba en la poesía moderna no abre ya con dedos de rosa las puertas del cielo al carro del sol, sino que, como una especie de personaje odioso, nos expulsa del reino nocturno donde todo era posible todavía, donde aún podía suceder cualquier cosa que cambiara el rumbo de nuestra existencia dándole, definitivamente, un aire maravilloso. Baudelaire en "Le crépuscule du matin" inicia un cambio importante en el tratamiento del alba, que desde Homero a la poesía del Romanticismo se había perpetuado en la literatura europea con las tópicas y manidas connotaciones positivas. Contra el alba escribe Barral los catorce poemas que integran el *Informe personal sobre el alba*, donde el alba suena –como él asegura– efectivamente "insana". También insana es para Jaime Gil. Para ambos poetas el alba es siempre barcelonesa, y les puede sorprender en un hotel de mala muerte como el *Cosmos* –pienso en "Albada" de Gil de Biedma– o en una tertulia en casa de los Barral, en la calle San Elías, o en el "sótano más negro / que mi reputación –y ya es decir–" que tenía Jaime Gil a principios de los años 60 en la calle Muntaner, cerca de Bocaccio, y también en el *Cristal City*, en el bar-librería de la calle Balmes, en el *Boliche* o en el *Étoile*, y con anterioridad, en el *Pastiche* o en el *Varadero*, cuando la ciudad canalla ejerce sobre ellos un poderoso grado de fascinación, y beben ginebra mala y ron barato sintiéndose hermanados por vía marxista con los clientes habituales, que poco o nada tienen que ver con los "señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social" (como asegura en el poema que abre *Moralidades* Gil de Biedma, y caricaturiza Marsé en una secuencia definitiva de *Últimas tardes con Teresa*). El alba implica, como ya he dicho, el final de la noche y de la tertulia, el final de la noche que hizo posible la mentira del pequeño paraíso, un paréntesis de felicidad, de conversaciones y copas que la aurora rompe de golpe, sin ninguna consideración. La noche, como asegura Carlos Barral en "Clave del insomne", y repite en otro verso de "Loca" Jaime Gil de Biedma, es siempre "ambigua, encubridora". Frente a la cobijadora noche, a la noche cómplice, a la noche magmática de irrealidades y encantamientos, la aurora nos encara con la imagen real de personas y cosas, eso es, con la imagen auténtica, descarnada y desencantada, sobre todo si tomamos la palabra *encantamiento* que la noche procura en el sentido que le dio Rubén Darío, que es el mismo que se puede observar entre los poetas de la Escuela de Barcelona. Para Darío, *encantamiento* equivale a *borrachera*. Como recuerda Manuel Machado en el artículo "Luces de antaño", Darío solía repetir, después del cuarto whisky: "los caballeros no se emborrachan: se *encantan*". Y él se *encantaba* tanto y

con tal frecuencia, según Machado, que llegó a hacerse notar en un medio en que este linaje de hechizos era moneda corriente.

A la hora del alba, las cosas tienen un "livor miserable"; poco a poco la luz recorta el contorno de los objetos que se torna aristado y agresivo, y suscita –cito a Barral- "la sirena o el látigo, el timbre molesto y lúgubre de los despertadores" y, lo que es peor, nos aboca a la evidencia, "porque conozco el día que me espera, / y no por el placer" –y ahora es Gil de Biedma-.

Las vinculaciones que con determinados temas y con el tratamiento de esos mismos temas nos ofrecen Barral y Gil de Biedma, y que les conectan estrechamente con Manuel Machado - poeta que interesaba tanto a Gabriel Ferrater que encamina a la escritora catalana Elena Valentí, para que haga la tesis sobre la interrelación poética de los hermanos Machado- no hubieran sido posibles de no mediar entre los componentes del grupo un lazo afectivo fuerte, por un lado, y, por otro, una necesidad de darse a conocer conjuntamente, porque en grupo era mucho más fácil adquirir una representatividad que solos no hubieran podido alcanzar. De manera que la historia y el sistema se relacionan intensamente. Por eso, en el año 1959, después de homenajear a Antonio Machado en el cementerio de Collioure, a finales de febrero, deciden acelerar una antología que desde hace tiempo llevan entre manos y que, también desde hace tiempo, prepara infructuosamente Castellet, y que por fin saldrá en el año 60 con el título de *Veinte años de poesía española*. Pero, antes de llegar a 1959 y acompañar a Gil de Biedma, Barral y Goytisolo hasta Collioure, en el coche de José Agustín por más señas, para rendir pleitesía a don Antonio *in memoriam* –como pueden observar, y por razones distintas, los dos Machado son una presencia fundamental en el grupo catalán -, antes de llegar a Collioure, quizá nos convenga mirar hacia atrás y detenernos un momento más en la historia.

Los poetas que, a mi juicio, constituyen el núcleo de la Escuela de Barcelona –Gil de Biedma, Barral y Goytisolo- han nacido en 1929 el primero, y en 1928 los dos últimos. Pertenecen, por origen, a la burguesía media, Barral; media-alta, Goytisolo; alta, Jaime Gil. Sus familias provienen de Castilla, en el caso de Gil de Biedma; del País Vasco, los Goytisolo –aunque su madre, Julia Gay, esté emparentada con catalanes y menorquines -; y, pese a tener origen catalán, los Barral vienen de Valladolid, a donde emigraron un siglo antes. Este hecho, aparte del clima de la posguerra, que prima el idioma castellano por encima del catalán, hace que la lengua familiar y la de escritura sea el castellano, aunque todos ellos hablan el catalán, y hasta uno de ellos, Barral, dicta en catalán dos libros (*Catalunya des del mar, Catalunya a vol d´alcell* o *Pel car de fora*) o traduce, como Goytisolo, a los medievales, a Foix, a Espriu o a los jóvenes poetas actuales en *Veintiún poetas para el siglo XXI*, un libro que apareció hace dos años. El grupo nuclear de los tres tiene, pues, una procedencia social parecida, y quizás ese hecho moti-

va otro punto en común: todos estudian derecho, apenas sin interés o con ningún interés, por simple prescripción familiar. Es en la facultad donde traban relación y donde también son compañeros de Antonio de Senillosa, de Jorge Folch, muerto prematuramente en una accidente mientras exploraba un pozo en Pedralbes –la espeleología parece que era la gran afición de este joven poeta, sobrino-nieto de Rusiñol y autor de un interesante libro primerizo, *Creso Livio* -, Jaime Ferrán, de Alfonso Costafreda, Alberto Oliart –que por entonces era íntimo amigo de Barral, poeta en ciernes igualmente, y que después, como sabemos, llegó a ser ministro de U.C.D. -, Enrique Badosa, José María Castellet o Manolo Sacristán. Estos dos últimos estaban en aquella época vinculados al S.E.U.. Todos ellos, excepto Badosa, que cursa Letras, estudian Derecho con la intención de ser diplomáticos. Algunos, como Barral, tan histriónico, ya se ven con el whisky en la mano asediando señoras en los salones de los anuncios de Ferrero Rocher. Pero el futuro editor, que pertenece a un apellido industrial y a él se debe, ni siquiera puede intentar el ingreso. Gil de Biedma sí, y le suspenden en el examen de "Cultura y composición española" (qué ironía, ¿verdad?). Ferrán y Costafreda tampoco son admitidos en la *carrière*, pese a tomar lecciones con el mismísimo don Enrique Tierno, a la sazón profesor y no viejo profesor todavía. Ese rasgo común es menos anecdótico y más categórico de lo que podría parecernos. Demuestra el interés de estos jóvenes por conseguir lo que hoy denominaríamos un determinado *status* social, por devenir figuras públicas y así poder salir de la grisura de la posguerra. El poder y la gloria, conseguidos gracias a las astucias de la inteligencia, como quería Barral, y el éxito alcanzado en los salones cosmopolitas, con la copa en la mano y el rictus de la seducción en los labios, eran metas suficientemente atractivas, además de una especie de póliza de seguros para poder huir de la cotidianidad roma, del ambiente enrarecido de la posguerra. Estamos todavía, no lo olvidemos, en los 50, cuando "media España ocupaba España entera" y "Barcelona y Madrid eran algo humillado. / Como una casa sucia, donde la gente es vieja, / la ciudad parecía más oscura / y los Metros olían a miseria. / Con luz de atardecer, sobresaltada y triste, / se salía a las calles de un invierno / poblado de infelices gabardinas / a la deriva, bajo el viento. / Y pasaban figuras mal vestida / de mujeres, cruzando como sombras", tal y como escribe en el poema "Años triunfales" Jaime Gil de Biedma, o resume Barral en un verso magistral de *Diecinueve figuras de mi historia civil*: "qué oscura gente, qué encogidos vamos". No puede parecernos nada raro, pues, que aquel grupo de poetas jóvenes, que sabe que el hecho de ser poetas no es una profesión, e incluso coinciden con Auden mucho antes de haberlo leído en que "el poeta carece de sitio en la sociedad moderna", quieran ser diplomáticos, para así poder triunfar en la vida. Y "aunque la vida no fue –como señala Gil de Biedma- como la esperábamos", puesto que creían que iban a llevársela por delante, Barral - convertido en editor de moda y luego senador -, Senillosa - en animador cultural, perejil de todas las salsas -, Oliart - en Ministro de

Defensa -; Jaime Gil - en el gran poeta -, casi todos consiguen llegar a representar en la transición democrática el papel que durante tantos años habían ensayado en secreto. La vocación de personaje, ser a través de un personaje, ser y no ser uno mismo, ser otro, que desde Nerval a Rimbaud se convierte en el gran tema de la poesía moderna, es en la historia personal y en el sistema poético otro nexo común.

Pero regresemos de nuevo al claustro de la Facultad de Derecho y sin entrar en las aulas, como hacen ellos, bajemos al bar, adonde acuden en comandita. Allí tienen tertulia casi perenne Barral, Oliart, Senillosa, Costafreda, Sacristán, Castellet, Jaime Gil... Allí beben cerveza: la moda de la ginebra llegará más tarde - la trae Gil de Biedma -, y luego la de los dry martini la impone Jaime Salinas, el hijo de don Pedro -. La *tertulia del bar de Juanito*, en honor del camarero que les atiende, sirve para que puedan darse a conocer, al menos Barral y Costafreda, en la revista *Estilo*, en la que colaboran Sacristán y Castellet, y que es una revista –como se recordaba esta mañana – del S.E.U. *Estilo* constituye su primera plataforma poética, un antecedente de lo que después será *Laye*, la otra revista en la que colaborarán todos, desde Gil de Biedma a Ferrater –con críticas de arte éste – pasando por Ferrán, Costafreda, Sacristán o Castellet. En las plaquettes que edita *Laye* aparecerá en 1952 *Las aguas reiteradas*, que recoge los primeros poemas de Barral y que dará pie a otra breve aportación de Jaime Gil. Me refiero a *Versos a Carlos Barral por su poema "Las aguas reiteradas"*, una plaquette que edita el propio Jaime a su costa en Orense en 1952. En *Laye* después se edita también *Según sentencia del tiempo*, la segunda plaquette de Jaime, de la que luego escoge un soneto para abrir *Las personas del verbo*. Rechaza, en cambio, los versos motivados por su íntima amistad con Carlos. Mientras, entre 1952, fecha en que Barral y Gil de Biedma publican sus primeros textos, y 1957 y 1959, en que ven la luz sus primeros libros (*Metropolitano* y *Compañeros de viaje*), ambos poetas se relacionan continuamente. La amistad sigue siendo el elemento aglutinador del grupo; amistad que se hace extensiva a Goytisolo, algo alejado de ellos porque estudia los últimos años de la carrera en Madrid, donde conecta con un grupo de hispanoamericanos (Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho, Pedro Antonio Cuadro...) en cuyas maletas serán introducidos en España productos vitales y clandestinos, absolutamente necesarios para aquellos jóvenes aprendices de poeta. Me refiero, claro está, a las obras de Miguel Hernández, de Huidobro, de Vallejo o de Neruda, publicadas por Losada. José Agustín, que vive en el Colegio Mayor Virgen de Guadalupe, comparte allí a veces mesa con Pepe Caballero Bonald, que tiene, por aquel entonces, media beca de colegial, lo que le permite comer en la residencia, y de ello da cuenta en su primer volumen de memorias, interesantísimo y brillantísimo, *Tiempo de guerras perdidas*. En ese libro nos narra cómo se relaciona con el grupo catalán y cómo conoce a Costafreda, Oliart y Ferrán, en la tertulia de la A.C.I. hacia 1955, y cómo ellos son los que le conectan con Carlos y con Jaime.

El Grupo Poético del 50

La amistad va más allá de los aspectos vitales y se inmiscuye en los literarios. Por eso también, la amistad con Castellet será tan importante, ya que él más que nadie hace que estos poetas se aglutinen en un frente común en torno a lo que denomina el *realismo crítico*, y que se suele designar de un modo más sencillo como *poesía social*, lo que implica una misma poética de denuncia y compromiso. Yo creo que, si José María Castellet no hubiera comulgado entonces con la crítica marxista, la poesía de los tres componentes nucleares del grupo catalán sería, con relación a 1959, bastante distinta, y no habría convergido hacia una operación generacional de autopromoción basada en una poética semejante, la testimonial. Sin la amistad, la única institución sentimental que se toman en serio, al menos por lo que atañe a su tratamiento literario, no hubieran llevado a cabo una operación de lanzamiento editorial en 1959, a imitación de la organizada por la generación del 27, en cuyo espejo desean reconocerse. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo, avalados por Castellet como crítico literario, deciden, después del homenaje a Machado en Collioure, que el marido de Leonor se convierta en su Góngora particular; la peregrinación a la tumba machadiana constituye el primero de una serie de actos generacionales que les sirven para lo que realmente desean: darse a conocer, ya que –la verdad sea dicha- más bien son poetas secretos, si excluimos a Goytisolo, que en 1959 tiene ya dos libros publicados (*El retorno*, que ha aparecido en el 53, y *Salmos al viento*, en 1956) y ha sido incluido en la antología de *Índice*. La necesidad de encontrar un lugar en el panorama lírico les lleva, de nuevo a imitación del 27, a considerar necesaria la plataforma que proporciona una antología que, como la de Gerardo Diego de 1932, sirve para apostar por un tipo de poesía y por unos determinados poetas, entre los que también ellos se encuentran. La antología, seleccionada por Castellet, con extenso y desde un punto de vista actual abracadabrante prólogo introductorio, sirve para rechazar cualquier tipo de creación que no se avenga con los presupuestos marxistas, de un marxismo de salón, dicho sea de paso. Mientras la antología va confeccionándose en innumerables reuniones, Jaime Gil logra imponerse para que Costafreda no aparezca, y Barral también, pero a la inversa, para que aparezca su amigo Jaime Ferrán. Además, en ese mismo año de 1959, Barral, Goytisolo y Jaime Gil se presentan en el Ateneo de Madrid como un grupo afín de poesía social, y se retratan juntos ante las desconchadas paredes del almacén de Seix Barral (ya se sabe que sin fotografía no hay generación ni hay grupo), y crean en 1960 la Colección Collioure –que la profesora María Payeras ha estudiado con tanto acierto- para publicar a aquellos poetas que por entonces tienen una poética social común, por ejemplo, Celaya y Blas de Otero, o como Pepe Caballero, que edita en Collioure *Pliegos de cordel* a instancias de sus amigos del grupo catalán, para corresponder también así a los favores que él les ha hecho, cuando aboga, por ejemplo, para que en *Papeles* salga *Metropolitano* de Barral, o cuando hace lo posible para que la revista *Papeles de*

Son Armadans incluya entre sus páginas composiciones de sus amigos catalanes, ya que Caballero Bonald es primero secretario y luego subdirector de la revista de Cela entre 1957 y 1958.

De la presentación en Madrid de los tres amigos, a finales de octubre de 1959, se hacen eco las revistas *Ínsula* e *Índice*, y en un suelto firmado por V.G. (Vicente Gaos) se afirma que Barral, Gil de Biedma y Goytisolo están radicados en Barcelona y forman un grupo compacto de tendencia afín, poesía social, "al menos por el contenido y por la intención, ya que formalmente resultan a menudo herméticos y de difícil comunicación para el lector medio". La puntualización de Gaos resulta válida, especialmente para ser aplicada a Carlos Barral, que hasta 1959 no empieza a interesarse por un tipo de poesía que Castellet defiende con tanto ahínco, y que Gil de Biedma y Goytisolo ya han empezado a practicar. Es posible que, sin la vinculación a la ética y la estética marxistas, el grupo barcelonés nunca hubiera ensayado ese tipo de poesía ligada al realismo crítico, y es curioso notar que los primeros textos comprometidos de Jaime Gil pertenecen a 1956. Se trata de "Ensueños", "Desde lejos", "Lágrima", "*Piazza del Popolo*", "Aunque sea un instante" y "El arquitrabe". No estará de más recordar que en 1956 Jaime Gil ha regresado de Filipinas profundamente preocupado por los problemas sociales y por la injusticia, tan evidente en el Tercer Mundo. Si a esta preocupación añadimos el rechazo del franquismo, por reacción contra su familia, que sí es afecta al Régimen, y su simpatía por los intelectuales republicanos, tendremos el conjunto de elementos que propician su concomitancia con el Partido Comunista, en cuyas filas habría de pedir el ingreso en 1958, avalado por Luis Goytisolo, sin conseguir su propósito, debido, al parecer, a su condición de homosexual. En cuanto a José Agustín Goytisolo, su primera contribución, la elegía *El retorno* tiene poco que ver con la poética del compromiso. En la segunda, *Salmos al viento*, en cambio, a través de la ironía crítica descalifica a la burguesía victoriosa que ha aceptado los valores del régimen franquista, con la intención de denunciar la situación. Sin embargo, a mi juicio, no es hasta *Claridad*, su tercer poemario, cuando Goytisolo glosa de una manera intencionada, inmediata y directa, los tópicos de la poesía social al uso: la esperanza del cambio político, la guerra civil, el panorama de la posguerra, la situación de los vencidos, el tema de España, el papel del poeta o la necesidad de dar testimonio, en consonancia con el compromiso político-literario al que han llegado muchos escritores hijos de la época. Carlos Barral es, sin lugar a dudas, entre los tres amigos del grupo barcelonés de los 50, el que menos contribuciones dedica a la poesía social, y lo hace de un modo coyuntural, ya que *Diecinueve figuras de mi historia civil*, aunque participa de algunas notas características de la poética del realismo crítico, puede entenderse también como una investigación autobiográfica, un antecedente de lo que después serán las memorias en prosa, pues muchos de los aspectos que se desarrollarán en *Años de penitencia* y *Años sin*

excusa especialmente, se encuentran tratados en el poemario de 1961. Barral pasa no obstante, según unas declaraciones hechas en 1959, de "una poesía de abundante especulación lingüística", difícil de leer, a una poesía menos oscura, y de tema moral. Seguramente, en este cambio, la amistad de Castellet fue decisiva, ya que, sin la influencia del crítico, con toda probabilidad, algunos poemas de *Diecinueve figuras de mi historia civil* hubieran tenido otro tono y otros referentes. Del mismo modo, algunas de las afirmaciones del poeta-editor sobre la situación poética en España hacia 1959 parecen surgir de los dictados castelletianos. Tal ocurre con una conferencia pronunciada aquel año en San Sebastián, donde asegura:

> "los poetas actuales, en vez de ser epígonos de un pasado glorioso, marchan hacia delante buscando con originalidad su propio camino. Creo que la poesía actual va a estar más cerca del pueblo y de sus preocupaciones de lo que quizá lo haya estado nunca desde Berceo. Hemos de ver el futuro con esperanza."

Esa convergencia con los postulados de la poética del realismo crítico les lleva, por una parte, a aceptar tratar determinados temas y, por otra, a rechazar el denominado lenguaje poético en aras del lenguaje coloquial. Así se observa en el libro *Compañeros de viaje* de Gil de Biedma, en *Claridad* de José Agustín Goytisolo y en *Diecinueve figuras de mi historia civil* de Carlos Barral, una serie de características semejantes impuestas por la común poética social. Entre los recursos lingüísticos que se detectan en los tres libros, aparece un marcado egocentrismo con constantes apelaciones al receptor, un abundante uso de la deixis, con la que se incide en el aquí y el ahora, reclamados por la poesía comprometida, el empleo de la alusión a la experiencia común de los hablantes, la desautomatización de frases hechas, los inicios coloquiales, la inclusión del discurso referido, las reiteraciones, el rechazo de la metáfora, la abundancia de la comparación, que sirve para enfatizar la andadura conversacional, el tono narrativo...aspectos que constituyen un punto de unión con la obra de Gabriel Celaya o de Blas de Otero, a quienes por aquellos años admiran. Baste recordar que Jaime Gil incluye a ambos poetas entre los "compañeros de viaje", "por mala conciencia escritores / de poesía social". Sin embargo, en el poema que abre *Moralidades*, y ésta es la gran diferencia entre los hermanos mayores y el grupo catalán, la mala conciencia se expresa de otro modo. No sólo, a imitación de la poesía inglesa, Gil de Biedma y Barral, y quizá más tardíamente y de pasada José Agustín Goytisolo, convierten el tema de la mala conciencia en materia poética, sino que la aceptación de esa mala conciencia revierte en el tono del poema, que bascula entre la aceptación de la clase social a la que el sujeto poético pertenece y su rechazo, e implica la aceptación de la voz burguesa, que no intenta descarar la lengua más de lo necesario, y se justifica empleando

las "palabras de familia gastadas tibiamente", igual que aquellas otras usuales en las tertulias del grupo y que, a veces, implican un juego privado o una anécdota compartida. Esos juegos privados, esas anécdotas compartidas, afloran en las conversaciones y en sus poemas, y hasta emergen entre las líneas de la prosa. Pienso no sólo en *Años de penitencia* o *Los años sin excusa* de Carlos Barral, sino también en el *Diario del poeta seriamente enfermo* de Jaime Gil; incluso llegan hasta Marsé en las *Últimas tardes con Teresa*, que recoge también múltiples guiños. Diversos poemas de Jaime Gil o de José Agustín Goytisolo nacen de anécdotas compartidas, como "Conversación poética" de Jaime Gil, que se refiere a su estancia en Formentor, invitados por Cela en mayo del 59, y en el que recuerda que Barral ofreció el homenaje de su virilidad a la estatua que se levanta en el mar frente al hotel, tal como recuerda el mismo Carlos en sus memorias. O "Un día de difuntos", que evoca la visita al cementerio civil de Madrid, cuando homenajearon también los tres a Pablo Iglesias, en noviembre de 1959, aprovechando su viaje a Madrid para ser introducidos en la vida cultural capitalina, gracias a la lectura en el Ateneo. Otras veces emplean referencias compartidas: "vacilar contra la madrugada" o "torpemente abrazados, vacilando / de alcohol o de sollozos reprimidos" –como escribe Jaime Gil, o Carlos Barral en "Evaporación del alcohol": "con los ojos cerrados, vacilando / bajo la ducha atemperada..."
También hay referencias comunes a la misma frase, a "plantar una tienda", que aparece en la prosa de Barral y en unos versos de Jaime Gil, o aquéllos que aluden a la niña Isabel:

"Hoy vestida de corsario
en los bares se te ve
con seis amantes por banda
- Isabel, niña Isabel -",

que recupera Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa*, cuando habla de Teresa vestida de corsario, con blusa y pantalón negros y pañuelo rojo en la cabeza. Y tantas y tantas otras referencias compartidas que no cito por no cansarles, evidenciadoras de que la relación vital y poética eran a veces casi la misma.

Quizá la vindicación de la voz burguesa sea otro de los rasgos unitivos del grupo poético de Barcelona, uno de los más fructíferos a la larga, junto al empleo de la ironía. Es José Agustín Goytisolo, tal como reconoce Jaime Gil de Biedma en un fragmento del *Diario del poeta gravemente enfermo*, el primero en utilizarlo como principal recurso, en *Salmos al viento*, y es la lectura de este libro, antes de ser impreso en 1956, lo que propicia que Jaime Gil escriba "El arquitrabe", su primer poema de tema irónico. La ironía, por otro lado, contrarresta la "sordina romántica" que a veces late –como el mismo autor indica– en sus poemas preferidos. Además, la ironía implica la necesidad de tomar distancia ante el poema, aspecto que resulta fundamental

para evitar efusiones sentimentales innecesarias, tal como recuerda Robert Langbaum en el libro *La poesía de la experiencia*, que con tanto provecho leyó Gil de Biedma. La mención de Langbaum me viene como anillo al dedo para observar que otra característica común a los poetas de la escuela de Barcelona es su propósito de ser modernos, y es precisamente en este sentido en el que se acogen a las directrices de la *poesía de la experiencia* que preconiza Langbaum, y que no hay que confundir con la experiencia personal o el autobiografismo poético, cuya presencia se detecta en algunos textos de José Agustín Goytisolo. Pero hay más: para el grupo catalán ser moderno es ser europeo, ser cosmopolita. La lírica castellana les interesa menos, aunque reconocen a diversos maestros - pienso en Guillén o en Cernuda para Jaime Gil, o en Góngora y en Bocángel para Barral, entre otros -, que la inglesa - Eliot, Auden, Spender -, la francesa - Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé –,la italiana – Pavese, Montale, Ungaretti -, o la alemana incluso, Rilke, especialmente para Barral. Esta conexión con la lírica europea posibilita un, si no nuevo, al menos distinto "juego de hacer versos", especialmente cuando ha pasado la moda de la poesía social, y estos poetas ya no necesitan de los avales de una maniobra conjunta para ser tenidos en cuenta individualmente. En este "juego de hacer versos" se deja de lado la trascendencia de los temas, igual que la voz impostada, que ahora –en el caso de Jaime Gil y de Barral– se ensimisma más, pese a prescindir de los recursos coloquiales, que seguirán prefiriendo a los considerados poéticos. Éstos se reducen y se tiende a una poesía fruto de una estricta vigilancia racional, en las antípodas del surrealismo. Pero esa estricta vigilancia racional se observa de modo distinto en la obra de Barral, en la de Jaime Gil o en la de Gabriel Ferrater. En la del primero, la inteligencia presta la máxima atención a la lengua poética, consiguiendo una poesía de un gran rigor lingüístico, en la que cada palabra ha sido elegida con arreglo a una mayor y mejor rentabilidad significativa. En la de los segundos, la razón encamina a la poesía hasta lograr un sentido concreto y específico, hasta llegar a reproducir en el poema una experiencia concreta o, mejor, a mostrar la reproducción de una experiencia que genere un juicio moral, resultado de un proceso analítico inseparable de la situación creada en el poema. Eso ocurre en "Pandémica y celeste", donde el lector se va implicando en el poema porque, en efecto, se ha convertido en el "hipócrita lector", el "mon semblable, mon frère" de Baudelaire, al que Jaime Gil toma prestado el verso:

"Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella

medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector, - *mon semblable, - mon frère!*"

Y con la lectura de este fragmento, uno de los mejores de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, quiero terminar mi intervención. Muchas gracias.

LA ESCUELA DE BARCELONA

Moderador: Jesús Fernández Palacios
Participantes: María Payeras, Carmen Riera y Felipe Benítez Reyes.

Jesús Fernández Palacios: Empezamos la mesa redonda sobre la escuela de Barcelona. Debo sustituir a don Francisco Bejarano en la moderación de esta mesa por indisposición del mismo. Espero que esa sustitución no defraude demasiado.

Me voy a referir a un episodio significativo que puede ser un buen pórtico de entrada en el tema de esta mesa, y a cuyo trapo confío que entren los ponentes de la misma. Al final de la mesa esperamos que haya una participación de los inscritos en un coloquio, que deseamos sea lo más animado posible.

" En el Ateneo de Madrid de 1959 dieron una lectura conjunta Gil de Biedma, Barral y José Agustín Goytisolo. Fue bastante sonada, y no falta de momentos divertidos. El aula de poesía la dirigía Pepe Hierro y, si se atiende a las sencillas costumbres que allí se seguían, una trinidad lectora era absolutamente insólita. No cabía duda de que era un jueves de gala, y así lo señalaba el que hubiera presentador, y el lujo llevaba el nombre de Bousoño. Aquí empezaron las sorpresas, porque Carlos no había leído previamente los textos, y hablaba con referencia a los libros y poemas que conocía de ellos con anterioridad. Creo recordar que se congratuló al anunciarnos una poesía nueva, con influencias de la poesía inglesa, de radical ruptura con respecto a la poesía realista –la usual entonces era la fatigadísima poesía social – y también de una recuperación del individualismo y de la imaginación. El acto tomó inmediatamente unos derroteros, por contraste con las palabras del presentador, casi cómicos, pues la lectura vino a resultar una triple proclamación de unas comunes pretensiones cívicas. Por tratarse de una audición, y por falta también de una perspectiva de tiempo, y sobre todo por la flagrante contradicción con las palabras prologales, aquello casi parecía una puesta al día de la poesía social. Después, con los libros en la mano, se vería la importante diferencia. Es curioso ahora percibir que ese brusco cambio de timón entre unos primeros libros y los que luego siguieron se dio también en otros poetas de la generación. La situación política, al imponer unas determinadas urgencias, influyó en las originales trayectorias poéticas, rectificándolas. Pero volvamos al acto. El auditorio, en buena parte formado por la poesía social mesetaria, sufría alucinaciones cuando veía a sus compañeros catalanes besar las manos de algunas féminas, fumar con estudiada elegancia unos largos cigarrillos o sacar de vez en vez el pañuelo de la bocamanga de la chaqueta. Para algunos, parecía percibirse una cierta voluntad

provocadora, e incluso llegaron a sentirse ofendidos, y no voy a repetir ahora algunos de los comentarios. Y sin embargo, en aquel espectáculo, sin buscarle torcidas intenciones o sospechar en él insolencia, estaba de alguna manera la verdad de aquella poesía, no su falsedad como allí tantos creyeron. Escribían una poesía crítica de la burguesía desde la clase a la que pertenecían, y lo hacían partiendo de sus contradicciones, es decir, desde su peculiar autenticidad; una poesía escrita en buena parte desde la propia biografía, la ironía y un sentimiento muy concreto de frustración. Eran jóvenes burgueses, con mala conciencia, y esa situación vital yo la entendía bien. Más que la crítica directamente política les interesaba la acusación de su propia clase. Creo que la de esta generación, con alguna muy contada excepción anterior, es la única poesía social válida de la posguerra. Esta poesía cívica, que en la mayoría de los casos es lo mejor de sus respectivas obras, es la que dio la identidad al grupo. Para ello contaron muy pronto con una colección de nombre muy significativo: Collioure; y fue éste el medio del que se valieron para darse a conocer eficazmente y con gran amplitud. Junto a los catalanes, incluido Costafreda, publican allí entre otros Valente, Ángel González y Caballero Bonald. Éste fue el órgano propulsor del grupo, y en él se advierte un tono que, con todos los matices y diferencias que se quieran, los cohesiona. Tanto es así que, en lo que a mí se refiere, me sentí forzado a adoptar una decisión muy personal: Y aquí viene la segunda anécdota. Cuando yo conocí a Jaime Gil, éste me ofreció amistosamente la colección para que publicara en ella. Yo estaba escribiendo entonces los poemas de *Palabras a la oscuridad* y, aunque para mi proyección literaria la colección me favorecía grandemente, no pude acceder: mi poesía quedaba con claridad fuera del contexto de la colección; y comentando con Claudio Rodríguez la decisión tomada, éste vino a enterarme de que él había tenido la misma propuesta, y había llegado al mismo resultado por las mismas razones. Pasado el tiempo y desarrolladas las respectivas obras, cambia el panorama."

Estas palabras fueron pronunciadas por Francisco Brines en una larga entrevista en noviembre de 1980, y ahí se advierten varios elementos: uno, el grupo catalán que llega a Madrid en actitud de crítica política y social desde su condición de media y alta burguesía, como antes decía Carmen Riera; otro, el desconcierto que se produce en la sala cuando Bousoño los presenta como renovadores sin haber leído lo que realmente iban a comunicar en la lectura; y un tercero, el hecho de que los catalanes pudieran ser vistos como una especie de subgrupo de ese grupo del 50 más amplio que incluía también a un andaluz, a un valenciano, a un madrileño, etc. E incluso otro

elemento más: el hecho de que algunos poetas que ahora parece que están canonizados en el grupo del 50 inicialmente no se sentían incluidos en ese contexto.

Pues bien, para hablar de la escuela catalana y de todos estos matices, están aquí Felipe Benítez Reyes, Carmen Riera y María Payeras Grau. Los tres tienen ya una trayectoria bibliográfica amplia, y ampliamente reconocida; han sido premiados reiteradamente, y son conocedores de estos temas porque, sobre todo en el caso de las dos mujeres, lo han estudiado en profundidad y tienen incluso libros publicados. Como se ve, en esta mesa la participación de la mujer es *fifty-fifty*; por lo tanto, las demás no se tienen que sentir menoscabadas en absoluto. De manera que les voy a ceder la palabra a los tres.

María Payeras: Efectivamente, la introducción que acabas de hacer guarda mucha relación con el contenido que, en principio, pensaba darle a esta intervención. También Carmen Riera, en su conferencia, ha adelantado algunas de las cuestiones a las que me quería referir, cosa lógica puesto que, al fin y al cabo, se trata de variaciones sobre un mismo tema. Carmen ha hecho una magnífica exposición, no sólo del entramado de relaciones, de amistad, de intereses comunes, sino también del reflejo que esto tiene en su obra, el diálogo poético que en ella se aprecia.

Quería empezar diciendo que este grupo de escritores catalanes surge de una manera espontánea a través de contactos motivados por afinidad, amistad o, si se quiere, simple azar. Azar objetivo, en todo caso. Eso sucede, sobre todo, en la época universitaria, cuando son jóvenes estudiantes que empiezan a encontrarse y a descubrir sus puntos de confluencia, salvo en casos excepcionales como el de Ferrán y Costafreda, que se conocían ya desde la infancia. Sus primeros contactos, en Barcelona, son paralelos a los que están teniendo lugar simultáneamente en otros puntos de la geografía ibérica –Madrid, por ejemplo– entre otros jóvenes universitarios aficionados a la literatura. Todos coinciden en una etapa formativa que les lleva a buscar sus propias señas de identidad y a intentar expresar sus inquietudes en una época poco propicia, cuando una formidable maquinaria estatal se opone a ello. Me llama la atención ver cómo este grupo de catalanes –igual que otros lo hacen en distintas ciudades–, invierten un enorme caudal de energía, con unos medios francamente precarios, para elaborar una concepción personal de la realidad a contrapelo de la enseñanza que han recibido. Por otra parte, son también sintomáticas la cantidad de batallas pírricas que se empeñan en ganar, aunque sea por el comprensible afán transgresor propio de la juventud, en contra de ese aparato estatal al que antes me refería.En la bibliografía existente sobre el tema abundan las anécdotas referidas a ese tipo de batallas, y los testimonios orales de los implicados redundan en el hecho de que intentan, por todos los medios, evadirse de las imposiciones oficiales, ignorando prohibiciones expresas o buscando los resqui-

cios del poder constituido. Sus colaboraciones en revistas les sirven, también, para hacer toda clase de alusiones cifradas a las imposiciones censorias. Hablo de jóvenes que se agrupan, en Barcelona, en torno, sobre todo, a la revista *Laye*, aunque también pueden citarse publicaciones anteriores como, por ejemplo, *Estilo*, pero me refiero también a otros grupos que, sin tener la trascendencia literaria que tuvo éste, colaboran en revistas madrileñas como *Alférez*, *La Hora*, etc. Es muy ilustrativo, en este sentido, el libro de Juan Francisco Marsal *Pensar bajo el franquismo*. En aquel momento, agruparse en torno a esas revistas significa fundamentalmente la ocasión de publicar sus escritos, posibilidad muy valiosa en un momento marcado por la escasez de oportunidades en este campo. Y tanto esa posibilidad de publicar algo, como la situación general de sospecha contra todo lo que signifique pensamiento, contra todo lo que sea vida intelectual, hacen que crezca en ellos un culto al saber, un deseo de indagar, de buscar por su propia cuenta una tradición propia y tratar de comprender una realidad que no les ha sido ni suficiente ni objetivamente explicada.

Con respecto a la escuela de Barcelona, es inevitable referirse a la revista *Laye* –para ellos será siempre *la inolvidable Laye*–, publicación que les permite, por primera vez, tener acceso a la letra impresa, una experiencia de primer orden para ellos. A posteriori, muchos han reconocido la importancia que tenían esas primeras colaboraciones. El hecho de que se les ofrecieran unas pocas páginas en *Estilo* o en *Laye* era una circunstancia realmente extraordinaria que les llevó a mitificar esas revistas. Las revistas que he citado –no sólo *Laye*– pertenecían todas al S.E.U. o a algún otro organismo oficial. De hecho, no había posibilidad de publicar más que en esa clase de revistas, y les pareció legítimo, en todo momento, utilizar los mecanismos del aparato oficial para darse a conocer e, incluso, en alguna medida, para actuar de manera subversiva - de manera moderadamente subversiva, se podría decir - en contra de los intereses del poder. Lo maravilloso del caso es el empuje, la capacidad que tienen de mover a su favor - por modestos que sean sus logros - un engranaje que, en principio, les es adverso en la medida en que es adverso al pensamiento libre y a su expresión. La revista *Laye*, que empieza a aparecer en 1950, supone la oportunidad de ver en letra impresa sus primeros poemas y también algunos artículos. En *Laye* comienza a hacer José María Castellet sus primeros pinitos relacionados con la crítica literaria; en *Laye* publica José Agustín Goytisolo -casi siempre con pseudónimo o con iniciales - algunos pequeños artículos, notas, críticas, reseñas y, saliendo del anonimato, un artículo sobre Vicente Huidobro, cuya lectura le había dejado muy impresionado. Entonces Huidobro era un poeta muy poco divulgado en España y Goytisolo había conocido su obra gracias a sus contactos con algunos jóvenes hispanoamericanos residentes en España. Pero, sobre todo, me interesa señalar que la revista *Laye* es el espacio en el que estos poetas catalanes publican sus primeros poemas.

Como curiosidad puede mencionarse que las colaboraciones aparecidas en *Laye* se suceden a partir de una especie de pauta marcada. Me refiero, específicamente, a las colaboraciones de los poetas de la escuela catalana, como Jaime Gil de Biedma, Jaime Ferrán, Alberto Oliart – que lamentablemente no ha podido hoy acompañarnos -, de Carlos Barral, etc. La pauta de sus colaboraciones es la siguiente: primero, cada uno de ellos ofrece, como botón de muestra, un poema aislado, un pequeño anticipo de lo que en la fase siguiente - es decir, pocos números después - se amplía a una breve antología personal. Ese es el momento en que cada uno presenta en torno a ocho, diez poemas, que ya constituyen una primera muestra elaborada de la poesía que están haciendo. De estas pequeñas antologías quedan algunos títulos que forman parte de la historia, como la *plaquette* titulada *Según sentencia del tiempo,* de Jaime Gil de Biedma, o *Las aguas reiteradas,* de Carlos Barral. Ahí publicó Alberto Oliart un conjunto de poemas titulado *Tránsito*, y Ferrán ocho poemas de *La piedra más reciente*. En fin, ése es el momento en que ellos pueden hacer sus primeras armas literarias.

Hay que decir, no obstante, que los poetas no participan directamente en la confección de la revista. Castellet, Sacristán y otros organizan la revista, pero ellos son cordialmente invitados por razones de amistad y, por supuesto, como forma de reconocimiento a sus aspiraciones poéticas. El carácter de la invitación es, no obstante, muy liberal, y se les permite hacer y publicar más o menos lo que quieran. También es cierto que los colaboradores de *Laye* no agotan la nómina de los poetas vinculados a la escuela de Barcelona. Estoy pensando, por ejemplo, en el prematuramente desaparecido Jorge Folch y, de manera muy especial, en Enrique Badosa, autor de un polémico texto generacional titulado "Primero hablemos de Júpiter" y poeta al que no se ha hecho justicia.

Andando el tiempo, *Laye* iba a ser para todos ellos el germen de una operación promocional tardíamente cristalizada en una antología prologada por Castellet, que llevaría por título *Veinte años de poesía española*. Durante mucho tiempo estuvieron estos autores hablando sobre la necesidad de publicar una antología a la que se referían como "la antología de *Laye*". En la correspondencia entre Barral y Gil de Biedma que publicó *Litoral* se encuentran varias alusiones a esa antología. Sólo bastante tiempo después – en 1960 - llegaría a aparecer una antología grupal, aunque desde supuestos revisados.

En las memorias de Carlos Barral se hace referencia – y cito sus palabras textuales – al "grumoso grupo" que formaban él y sus compañeros, y se hace una consideración acerca del conjunto que valora su singularidad, debida a varios factores, entre los cuales se menciona el de "haber mantenido la cohesión al cabo de los años, y haber intentado, sin perder la relación unos con otros, serpentear en la vida intelectual del país desde posiciones que siempre acaban repercutiendo unas en otras." Esto es como

reconocer que, después de ese momento juvenil y del siguiente paso - que va a ser el intento de promoción conjunta, organizado por ellos de una manera muy consciente -, sigue habiendo un fondo de relación, de mutua amistad, confianza e interés, que seguirá propiciando el que ellos se consoliden, junto a otros, como un grupo literario destacado. Podríamos decir que fue un grupo de "animadores culturales", porque muchos de ellos tienen también un papel destacado en la dinámica labor que se hizo en Seix Barral y, después, en Barral editores.

De manera un tanto intuitiva, primero y, después, a partir de posiciones más racionalizadas, más informadas o más documentadas, estos escritores se sitúan en contra de la poesía que se ha querido vender o difundir desde instancias oficiales. Es sabido que, tras la guerra civil, la poesía española sufrió un intento de institucionalización, con la tentativa – rápidamente contestada - de crear un nuevo orden estético. Respecto a la inmediata contestación que recibió el intento, se puede hablar, por ejemplo, de la experiencia de *Espadaña*.

Los jóvenes autores del 50 se encuentran con una falta relativa de tradición inmediata. Conectarán sólo en parte con aquellos poetas de la generación mayor que habían practicado la poesía social, y con algún otro escritor ya elevado a la categoría de mito, como es el caso de Vicente Aleixandre. A mediados de los años 50, cuando empiezan a aparecer libros de estos poetas - Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma,etc.-, se inicia un relevo generacional. Aparece un grupo de escritores que parecen entonces cargados de talento y que, con el tiempo, confirmarán las expectativas creadas. El grupo catalán – la escuela de Barcelona, por seguir la denominación de Carmen Riera – parece ser el germen, el embrión o el núcleo de una generación, y un agente dinamizador en lo relativo a la pública puesta en escena del relevo generacional. Ese relevo se orquestó por parte de ellos como una operación de promoción conjunta, a partir de la colección de poesía *Collioure*, llamada así en homenaje a Antonio Machado y también en referencia a un acto generacional que tuvo lugar en febrero de 1959: la conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte del poeta que tuvo lugar, precisamente, en la localidad francesa de Collioure. La colección empezó a aparecer en 1961, año en el que vieron la luz, de golpe, cinco libros. Quisieron publicar cinco volúmenes a la vez pensando que, si querían hacer una entrada llamativa en el panorama literario, no era conveniente que los libros aparecieran espaciados, sino que ocuparan, de inmediato, un espacio visible en las librerías sugiriendo así la continuidad de la colección. Organizaron, de este modo, una colección muy bien pensada, y lanzaron al mercado los cinco primeros volúmenes: *Los poemas de Juan de Leceta,* de Gabriel Celaya; *Sin esperanza, con convencimiento,* de Ángel González; *Años decisivos,* de José Agustín Goytisolo; *Canciones del amor prohibido,* de Jesús López Pacheco; y *Diecinueve figuras de mi*

historia civil, de Carlos Barral. Estos cinco libros constituían el anticipo de una colección pensada, en principio, para estar integrada por doce volúmenes. La colección, de algún modo, rendía también homenaje a sus mayores, pues estaban previstos en ella un libro de Blas de Otero y otro de Eugenio de Nora que, finalmente, no aparecieron. La sola mención de sus nombres, sin embargo, junto con la alusión machadiana contenida en el título de la colección, bastaba para sugerir cierto parentesco literario que convenía entonces a los más jóvenes. Luego, no todos los libros de la colección respondieron al esquema de la literatura "social", paera entendernos, pero en principio sí que se pensó como una colección de poesía comprometida. Buena prueba es que, para ello, algunos escritores como Carlos Barral o José Manuel Caballero Bonald dieron a esa colección justamente los libros de poemas más acordes con esa línea, desviándose, incluso, de su natural orientación estética. En una reseña de *Ínsula*, contemporánea a la aparición de los primeros volúmenes, José Manuel Marra López saludaba a la colección calificándola como "poesía de compromiso": ésa es la imagen que inicialmente se proyecta. Que después esas expectativas se vieran o no cumplidas en todos los tomos, es otra historia. Desde 1961 hasta 1966 van apareciendo volúmenes y, en algún momento, hay ciertos cambios en la orientación general de la colección.

En 1959 tiene lugar, como he dicho, un importante encuentro en Collioure que supone el punto de partida para una operación promocional conjunta de algunos "poetas del 50". Allí, escritores como Costafreda, Valente, Caballero Bonald, Ángel González, etc., se hacen una foto de familia. Cincuenta años después – o no tanto, en verdad – como sugiere el título de este encuentro nos reunimos a reflexionar acerca de lo que ese grupo y esa generación han representado en la historia reciente de nuestras letras, y esa es la prueba palpable de que, más allá de la foto promocional, existía un proyecto litarario consistente, y eso es lo verdaderamente importante.

Jesús Fernández Palacios: Tras María Payeras, que nos ha hablado de *Laye*, de *Collioure* y ha traído a colación la perdurabilidad de esa foto después de cincuenta años, tiene la palabra Felipe Benítez Reyes.

Felipe Benítez Reyes: Después de la conferencia de Carmen Riera y de la intervención de María Payeras, yo, sinceramente, poco puedo decir de este asunto, porque ellas lo han desarrollado minuciosamente y con absoluta precisión. Yo puedo hablar desde el punto de vista no del estudioso, sino del lector de esos autores englobados en la denominada *escuela de Barcelona*, subgrupo dentro del grupo de los 50.

Creo que cuanto más se atomice un núcleo de poetas, cuanto más reducido sea, más características comunes se pueden indagar. Las características como grupo

son más imprecisas. Como decía esta mañana García Martín, tal o cual característica puede aplicarse a un poeta, pero a otro le viene corta o le viene larga. Sin embargo, cuanto más se atomiza el grupo, en este caso el subgrupo de la escuela de Barcelona, mejor podemos establecer esa estrategia promocional a la que se refería María Payeras y que yo veo como algo muy consciente. En cuanto uno lee el epistolario, las cartas que se cruzan entre ellos, o el diario de Jaime Gil, se da cuenta de que hay una voluntad no sólo de ser poetas, sino de ser poetas reconocidos, leídos, poetas que tengan libros en la calle, que creen opinión. Se percibe en las cartas cruzadas entre Barral y Jaime Gil, y en los diarios de éste, un clarísimo recelo hacia alguno de los autores que están en torno, sobre todo hacia Vicente Aleixandre, que para los poetas de Madrid representaba la figura del *gurú*. Jaime Gil y Barral, por ejemplo, no atacan a Vicente Aleixandre frontalmente, y lo acaban haciendo mediante persona interpuesta, Carlos Bousoño. Bousoño hace un poco de muñeco del pim-pam-pum para esos poetas del grupo de Barcelona. Pero al tiempo que contradicen las tesis de Bousoño, están intentando también contradecir las tesis de Aleixandre y del grupo de poetas que éste apoya, y en especial a Claudio Rodríguez, que era una de las debilidades de Aleixandre y un poeta que no contaba con todas las simpatías estéticas, aunque sí personales, del grupo de Barcelona.

El grupo barcelonés actúa como un factor de discordancia interna en el grupo del 50 al establecer una serie de *relaciones irónicas* con la revista *Ínsula*, por ejemplo, con Aleixandre, con Bousoño, con Claudio Rodríguez... No deja de ser curioso, y yo creo que respondía a un afán por ser poetas reconocidos, afán que se rastrea muy bien en sus escritos, incluso en los íntimos, en las cartas entre Jaime Gil y Carlos Barral, y que es legítimo, por supuesto, y más aún si uno es un poeta joven. Un poeta joven está en el derecho de hacer casi todo lo que quiera.

Jesús Fernández Palacios ha leído un texto de Francisco Brines, ponderado como es habitual en Brines, que refleja muy bien y con mucha benevolencia aquello. Se cuenta también algo que dijo entonces José Hierro. ¿Tú te acuerdas de ese comentario, María?

María Payeras: ¿Lo de los poetas industriales?

Felipe Benítez Reyes: No, algo más humorístico... Yo creo que cuando Carlos Barral y Jaime Gil van a Madrid, lo hacen también en la condición voluntaria y consciente del *dandy de izquierdas*, es decir, que van un poco a *epatar* a los poetas de izquierda de Madrid, a sus propios "compañeros de viaje", con actitudes un tanto señoritiles.

Pero todo eso no son sino anécdotas que no afectan a la obra en sí, porque Jaime Gil o Goytisolo tienen quizás algunos de los mejores poemas sociales que se han

escrito en España. Quizá lo más puro de la persona está en los poemas. Detrás de ellos puede haber maniobras, estrategias, y todo ello forma parte de la pequeña historia literaria, que tiene su gracia anecdótica, pero nada más.

Por mi parte suscribo todo lo que han dicho Carmen y María.

Carmen Riera: Al hilo de lo que decías, estaba intentando buscar una carta de Vicente Aleixandre que casualmente creo tener aquí, porque estoy preparando en este momento para Círculo de Lectores una antología sobre el grupo catalán de los 50, sobre lo que Carlos Barral – que no yo – llamó *escuela de Barcelona*, en un sentido evidentemente no estricto. Porque *escuela* es un término que en sentido estricto no se les podría aplicar, pero sí en un sentido laxo, como también hablamos a veces de *generación* en ese sentido casi de lenguaje coloquial, y no pensando en si usamos la terminología de Petersen, de Pinder, de Ortega, de los quince años... Y en sentido laxo comienza Carlos Barral a hablar de *escuela de Barcelona* porque le parece que así se introducirá mejor como grupo poético, ya que hay una escuela de cine de Barcelona que en aquel momento empieza a funcionar y hay, sobre todo, una escuela de pintura de Barcelona. Le parece que la nomenclatura de *escuela de Barcelona* es pomposa y además eficaz.

Pero en cuanto a lo que comentaba Felipe Benítez Reyes de la relación de este grupo con Aleixandre (y estaba mirando si tenía aquí esa carta, que es inédita, pero me parece que no), ellos tienen un respeto enorme – y en eso discrepo de Felipe - por Aleixandre. Cuando el año 1956 viaja a Barcelona, no sólo le rinden pleitesía, sino que van a verlo acostado – era así como parece ser que recibía las visitas – en el *Hotel Gran Vía* de Barcelona, adonde acuden para leerle sus versos. Las cartas después de este momento son muy abundantes y Vicente trata a Carlos Barral y a Jaime con gran cariño, cosa nada anormal, porque lo solía hacer con todos los poetas.

Hay ahí una cuestión, que Felipe por otro lado veía bien: cuando ellos reaccionan contra Carlos Bousoño y su *Teoría de la expresión poética* de 1952, Carlos Barral, el primero en entrar en la polémica de poesía-conocimiento o poesía-comunicación con el artículo antes citado *"Poesía no es comunicación"*, dice exactamente que esa referencia a poesía como comunicación se la han hurtado a un gran poeta contra el que él no tiene sino respeto. Se refiere al famoso aforismo que apareció en *Espadaña*, como todos recordamos, en el que Aleixandre hablaba de "poesía≈comunicación" (que por cierto salía con una errata y decía "poesía≈comunión", o algo por el estilo, que venía a ser lo mismo). Contra Bousoño sí que iban, porque ellos intentan estar a la altura o suplir a los poetas capitalinos que tienen influencia, y en aquel momento Bousoño la tenía, pero siempre con gran respeto hacia Vicente Aleixandre. En 1953 Carlos Barral escribe ese primer artículo; le sigue Jaime Gil en las referencias

que citaba antes y que después servirán como prólogo a la traducción de Eliot, *Función de la crítica, función de la poesía*; tras él, en la misma tesitura, Enrique Badosa con "Primero hablemos de Júpiter"; es decir, todos dicen que la poesía no es comunicación sino conocimiento, creo que malinterpretando la *Teoría de la expresión poética*, porque no es exactamente eso lo que dice Bousoño. Con ello pretenden darse a conocer mostrándose disidentes contra la opinión de un poeta de la capital y en cierto modo consagrado. Pero en 1959 van a Formentor, y allí se portan de modo completamente diferente, porque entonces lo que les interesa no es protestar desde la provincia, sino que Bousoño les avale, que les introduzca incluso en los medios literarios madrileños y, sobre todo, les interesa aparecer en los jueves poéticos que organiza José Hierro en la capital. Y lo consiguen. Una vez allí – lo recordaba el texto de Brines –, parece que causan sensación porque van vestidos de manera muy elegante, porque son *finústicos*, porque toman whisky en vez de tomar un vino, y porque además hablan en varios idiomas y tienen una tendencia cosmopolita que disfrazan un poco bajo la capa de poesía social. Y esto porque José María Castellet les ha dicho: Chicos, si queréis daros a conocer, si queréis ser alguien en este momento en la poesía española, no tenéis más remedio que hacer poesía social.

Pero yo discrepo un poco de la opinión de Brines por una razón muy sencilla: porque Carlos Barral no lee ningún poema de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, sino que lee textos de *Metropolitano*. Y *Metropolitano* no hay quien lo entienda. O sea, que no podía decir que se trataba de poemas sociales porque *Metropolitano* nadie lo entiende, ni el propio Carlos. Cuando lo componía contaba que estaba trabajando en "lentos poemas de hierro". Se lo enseña a Sacristán y éste confiesa que le ha parecido "el parto de los montes", porque *Metropolitano* es un poema realmente difícil. Empieza hablando de "penetrar en la cueva de visón de raíl riguroso" en el primer poema y cuenta que, al enseñárselo a sus amigos, Jaime y los otros, éstos creían que Carlos había bajado al estanco de al lado a comprar Bisonte, una marca de cigarrillos, que no podía ser otra cosa, no podía entenderse. Creo que, en relación con lo demás que hace Carlos, es un poema abortado en cierto modo, por muy unitario que sea y por mucho que aparezcan allí rasgos fundamentalísimos de su poesía, una de las más brillantes – junto a la de Caballero Bonald – en cuanto a la construcción de un lenguaje propio y en cuanto a trabajar sobre el lenguaje para darle un rigor extraordinario, incluso empleando los étimos. Eso es lo que hace Carlos: emplear la palabra no en el sentido usual actual, sino en el etimológico. Tomemos el título del libro *Metropolitano*. ¿Qué quiere decir con él? ¿Se refiere al obispo metropolitano? ¿Al metro? No; es una referencia a la ciudad metropolitana, pero también al *underground*, pero también al obispo, pero también a...la Biblia en verso. Pero, insisto en ello, ese poemario me parece un ensayo, muy brillante en todo caso pero fallido. En cambio,

Carlos Barral realmente utiliza la lengua de manera más estricta a partir de *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Hay un poema que les recomiendo muy vivamente, "La dama...", realmente soberbio. La escena que reproduce es preciosa en relación con lo que es para mí una escena poética, y de un rigor extraordinario: cada palabra significa exactamente lo que Barral quiere decir, pero empleando los étimos.

Jesús Fernández Palacios: Si os parece, pasamos al coloquio. ¿Quién quiere hablar? ¿Ha quedado todo claro?

Carmen Riera: O tan oscuro que no merece la pena...

María Payeras: Es cierto lo que ha dicho Carmen acerca de que el grupo de Barcelona respetaba enormemente a Aleixandre, y también es verdad que tenían una tremenda rivalidad hacia Claudio Rodríguez. Ambas cosas son ciertas. Sentían hacia Claudio Rodríguez un recelo mal disimulado, basado sobre todo en el hecho de que éste había triunfado siendo muy joven. Su triunfo, tan temprano, despertaba la envidia de los poetas catalanes, que se sentían marginados por su alejamiento de los circuitos editoriales más eficaces. Claro, decir ahora mismo que Barcelona es la periferia desde el punto de vista editorial es una cosa; y decirlo en aquel momento era otra cosa completamente distinta. Los escritores solían pensar que para garantizarse cierta difusión había que ir a Madrid, y no andaban desencaminados. La justificación teórica del desapego con que los catalanes leían a Claudio Rodríguez era que lo consideraban un poeta "rural" en lo tocante a su temática, lo que chocaba con su defensa de una poesía de temática urbana. Pero la causa principal de su rivalidad eran los celos profesionales.

Y en relación con lo de Aleixandre, recuerdo muy bien unas palabras que me dijo Jaime Gil a propósito de Aleixandre, en las que declaraba auténtica veneración por él. Recuerdo que me comentó la impresión que le había causado el maestro cuando, siendo él un escritor novel, completamente desconocido, fue a mostrarle sus poemas, lógicamente muy emocionado y preocupado, también, por la opinión que pudieran merecerle. Su recuerdo del recibimiento que Aleixandre le dispensó y la atención con que le comentó los poemas, fueron en el futuro, según me dijo, un referente de cómo debía comportarse él mismo con aquellos aprendices de poeta que quisieran conocer su opinión

Carmen Riera: El único dentro del grupo catalán que quizá no sentía por Aleixandre demasiado respeto era José Agustín Goytisolo, que prefirió siempre a Dámaso Alonso, porque decía que Vicente Aleixandre le hacía caso a todo el mundo, y en cambio Dámaso Alonso no. Que por eso él prefería que Dámaso considerara sus poemas bue-

nos, que no que lo hiciera Aleixandre. Fue el único que no frecuentó su casa. Pero no es el caso de Jaime, de Carlos, de Jaime Ferrán ni de Alfonso Costafreda. Alfonso es el primero que establece contacto: lo lleva Bousoño a casa de Aleixandre. Después va Jaime Ferrán. Es Costafreda quien lleva a Carlos y, finalmente, parece ser que Carlos introduce a Jaime Gil. Goytisolo, en cambio, se siente alejado de la actitud cordial de Aleixandre. José Agustín siempre es un poco como la oveja negra del grupo. La verdad es que, a menudo, sus compañeros no fueron con él demasiado cordiales.

María Payeras: Hay algo que no hemos dicho y que, a lo mejor, también valdría la pena decir. Y es que en este grupo de la escuela de Barcelona falta mencionar a Ángel González, que es un añadido "a posteriori", pero que guarda ciertas afinidades poéticas con varios miembros de la escuela de Barcelona, en especial con Jaime Gil de Biedma, que fue un amigo muy entrañable para él. Ángel González llegó a Barcelona en un mal momento personal, cuando trataba de situarse profesionalmente. Los primeros intentos en este sentido fueron algo catastrófico, tuvo muchos problemas para integrarse y encontrar una buena solución a sus problemas laborales. Incluso cuando, por fin, llegó a ser funcionario, tuvo unos primeros destinos lamentables y acabó pidiendo la excedencia. Fue en ese periodo cuando marchó a Barcelona y vivió - de una manera, me imagino, muy modesta – dedicado a la corrección de pruebas para algunas editoriales y cosas por el estilo. Sin embargo, su encuentro con el grupo catalán fue muy estimulante, y varias veces ha destacado lo mucho que significó para él esa etapa.

Felipe Benítez Reyes: En cuanto al tema de Aleixandre, yo me refería más bien a la poca estimación que se le nota a Jaime Gil por las ideas poéticas de Vicente Aleixandre, no por la persona. Era imposible, aunque no lo hubiese dicho Jaime Gil, que estuviese de acuerdo con las ideas que por escrito pone sobre la poesía Aleixandre. Eso es imposible; por eso decía que utiliza un poco a Bousoño. Es una estrategia para llevar la contraria a Aleixandre sin llevársela directamente. Creo recordar, aunque hace tiempo que no lo leo, que en el diario de Jaime sí hay alguna anotación un poco antipática sobre Aleixandre.

Carmen Riera: ¿Para Aleixandre? Yo creo que no...

Felipe Benítez Reyes: Sí, alguna vez... No lo recuerdo bien ahora.[1]

[1] "...Vicente es efectivamente un gran poeta. Los temas de sus poemas – no el asunto o argumento, sino el efecto que intenta producir: para un poeta, ése es el verdadero tema de un poema – me gustan muy poco" (Jaime Gil de Biedma: Diario del poeta seriamente enfermo, pág. 141)

Carmen Riera: En la correspondencia, que yo la he visto y la tengo muy reciente, en absoluto. Al contrario, más bien se diría que son (incluso Carlos Barral, cuyo concepto poético está muy lejos del de Aleixandre) casi serviles. Parece raro que unos poetas tan pagados de sí mismos en su manera de pensar sean tan serviles con Aleixandre. A mí me parece curioso.

JOSÉ-CARLOS MAINER: *POESÍA E HISTORIA: LA FRAGUA DE UNA CONCIENCIA GENERACIONAL.*

No me parece casual que, a la hora de organizar un seminario sobre "El grupo poético del 50, 50 años después", se haya pensado en la conveniencia de una mesa redonda sobre "Los niños de la guerra", un concepto que puso en circulación Josefina Rodríguez Aldecoa en su libro homónimo de 1984. Podrá discutirse la apelación a un componente ternurista, o la palmaria limitación de la experiencia de una vida entera a la vivencia infantil, pero nadie se atreverá a negar que ser "niño de la guerra" implica ser adolescente de posguerra, y joven bajo el franquismo, y súbdito de una dictadura en la primera madurez y, al cabo, cuando llega la libertad, estar en una primera línea *generacional* como referente hegemónico de una promoción literaria que ha construido su conciencia de las cosas en el antifranquismo. Pero, sobre todo, la cuestión ha sido la reveladora insistencia con que la memoria de la contienda figura en los textos, la importancia capital que la reconstrucción de la memoria histórica ha tenido para los escritores que nacieron a finales de los años veinte o en los principios de los treinta ¿Dejarán de ser alguna vez los "niños de la guerra? O mejor aún, ¿los reconoceríamos si dejaran de ser testigos del horror en nombre de todos nosotros, los que hemos venido después?

No nos asombre que la metáfora mejor del espanto sean los niños: en el filme de Roberto Rossellini *Roma, città aperta* lo que más nos conmueve es el grupo de arrapiezos que cruzan la desolada escenografía de la ciudad ocupada y que, desde su escondite, presencian al final el fusilamiento del caritativo sacerdote que encarnó Aldo Fabrizzi (sabemos que el guión de Federico Fellini surgió de la convergencia de dos temas posibles: la narración de la historia real del cura Dom Morosini y la realización de un reportaje sobre la vida cotidiana de los niños durante la ocupación). También en la novela de Heinrich Böll *Casa sin amo* (1954), el horror de la posguerra alemana se hizo más patente por ser precisamente la historia de dos huérfanos de once años, hijos de viudas de guerra. Y es que italianos y alemanes hubieron de recuperar la dignidad a costa de reconocer lo ominoso de un pasado cercano: sus posguerras se llamaron *neorrealismo* o *generación del 47*. En España, hubo de practicarse una operación más delicada: no era factible aquella ruptura porque lo ominoso de ese pasado se prolongaba en un presente que exaltaba la guerra civil y la miseria de sus vencedores. Por ende, aquel reencuentro con los valores de la solidaridad espontánea, del dolor compartido, de las raíces vivas de una sociedad, revistió un tono más adánico y primario que en los contemporáneos alemanes, italianos o incluso franceses. Hubo que plantear la excepcionalidad de la posguerra frente a un pensamiento oficial que se alimentaba todavía del heroísmo de la Cruzada. La reciente película de José Luis

Cuerda, *La lengua de las mariposas* (basada sobre varios relatos del libro de Manuel Rivas *¿Qué me quieres, amor?*) lo ha expresado con alguna torpeza pero con profunda verdad y sin maniqueísmo alguno: lo que se produjo al día siguiente de la sublevación militar de julio de 1936 fue la apostasía de muchos españoles que pasaron de ser tolerantes y progresistas a negar esas ideas y abominar de los que las defendían. Que dejaron de admirar al maestro republicano y pasaron a tirarle piedras y a llamarle rojo y ateo. Nunca se repetirá bastante: la guerra civil no fue el resultado inevitable de una radicalización de las izquierdas que provocó la respuesta armada de las derechas, ni una consecuencia del escaso arraigo y del sectarismo de la república; fue una guerra de clases y una guerra de fronteras ideológicas, planteada como operación quirúrgica definitiva por quienes conspiraron para provocarla. Seguramente, la habían concebido como un golpe de Estado suficientemente sangriento pero, al cabo, aceptaron y hasta prefirieron una larga guerra de conquista y eliminación de enemigos. Había que *poner en su sitio* a los campesinos insolentes, a los obreros levantiscos, a los profesionales descreídos, a los intelectuales aventureros del pensamiento y extranjerizantes: volver a la seguridad, al orden inmemorial, al orden simplemente...

Y así fue por mucho tiempo. Atónitos, acobardados, aunque reasegurados en sus parvos privilegios, muchos de aquellos apóstatas –los pequeños propietarios, la clase media baja, buena parte de la alta burguesía más independiente – aceptaron oscuramente la Victoria por antonomasia y pensaron que, de ese modo, se habían librado de los *paseos* anarquistas o de los tribunales populares, que nunca más verían las iglesias cerradas y a los curas y las monjas vestidos de paisano. En ese marco de arrepentimiento se formó una nueva generación que acabó su bachillerato en colegios religiosos y se asomó a las aulas de una universidad sin maestros y donde los *camaradas* del S.E.U. llevaban pistola a las clases. Con el tiempo, un retoño de la más alta burguesía, Jaime Gil de Biedma, descubriría lo mismo que Unamuno había comprobado al repasar su recuerdo infantil de la contienda carlista: que los niños son felices en las guerras. El autor de *Paz en la guerra* edificó dos cosas sobre aquella imagen: una fue la atrevida paradoja que exaltaba la "guerra civil de los espíritus" como gimnasia necesaria de la conciencia nacional; la otra fue la constitución de su conciencia liberal y española, hecha al calor de los ingenuos lemas con que los comerciantes y menestrales bilbaínos sostenían su resistencia frente al asedio de los carlistas. La operación de Jaime Gil de Biedma es más simple: el aparente cinismo de la confesión privada busca provocar en el lector el horizonte de una vivencia mucho más compleja ("Intento formular mi experiencia de la guerra", *Moralidades*, 1966):

"Para empezar, la guerra
fue conocer los páramos con viento,

los sembrados de gleba pegajosa
y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,
con los montes de nieve sonrosada a lo lejos.
Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos."

Esa dramática paradoja ha convertido el dolor colectivo en experiencia de vitalidad personal. Y mediante ella, el poeta conocerá la *inocencia culpable* que permitirá la reconstrucción de un nuevo Adán lleno de lucidez pero, a la vez, de impotencia histórica. En la propia poesía de Jaime Gil de Biedma, unos versos tan conocidos y admirados como los de "Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera", segunda composición del citado libro *Moralidades*, expresaron con claridad meridiana la definitiva racionalización de esa mala conciencia. El espléndido poema integra con maravillosa disciplina los elementos y el lenguaje de un buen ensayo de economía marxista (no debe olvidarse que está dedicado al economista Fabián Estapé) y, al lado, todo el calor vital, la autocompasión y el vigor expresivo de su autor. El hijo de una clase social feliz que enumera con sabia fruición los símbolos de su clase social ("la capota del coche salpicada de sol", "las sombrillas del restaurante al aire libre", "las rosas de la pérgola") contempla ahora, en los años sesenta, el abigarrado panorama de las barracas que pueblan Montjuic, el mismo paraje que evocaba la foto de 1929 en que aparecían sus padres, cuando él estaba a punto de nacer. Allí están ahora, veinte años después de 1939, "sus fosos quemados por los fusilamientos", pero también allí, "donde las higueras agarran sus raíces", arraigan ahora "estos chavas nacidos en el sur" para quienes el poeta desea con fervor "que la ciudad les pertenezca un día. / Como les pertenece esta montaña, / este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía" (el poema se inserta en muchas tradiciones: la dieciochesca de la oda filosófica, por ejemplo, como revela el título que se toma prestado de Cienfuegos, pero también la de las odas a Barcelona de otros dos poetas catalanes, Joan Maragall y Joan Oliver, Pere Quart).

Ángel González, poeta cuya familia pertenecía a los vencidos, advirtió la misma *carnavalización* infantil de la experiencia bélica, que, en su caso, se produce en el Oviedo sitiado (donde se pasa hambre y privaciones) y bastante lejos de la inocencia edénica –que equiparaba violencia y placer – de su colega barcelonés. En "Ciudad cero" –poema del *Tratado de urbanismo* (1967) y, por tanto, coetáneo de los de *Moralidades* – leemos:

"Imaginé más tarde
lo que es la lucha en calidad de hombre.

Pero como tal niño,
la guerra para mí era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
cementerios de coches, pisos
abandonados, hambre indefinible,
sangre descubierta
en la tierra o las losas de la calle,
un terror que duraba
lo que el frágil rumor de los cristales
después de la explosión."

Algún tiempo antes, Carlos Barral no tiene necesidad de indicar siquiera que su tiempo de guerra también fue feliz. "Baño de doméstica (1936)" –en *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) – ensaya un ejercicio tan atrevido como el de Jaime Gil de Biedma en su calculada inocencia. El niño que fue, *Peeping Tom* nada inocente, recuerda la imagen de una criada de la casa familiar bañándose desnuda al sol en un barreño en el lejano verano de 1936. Y lo que casi se esboza como un triunfal nacimiento de Venus (o como un carnal cuadro impresionista) se transforma en un friso escultórico revolucionario:

"Su espléndido desnudo,
al que las ramas rendían homenaje,
admitiré que sea
nada más que un recuerdo esteticista.
Pero me gustaría ser más joven
para poder imaginar
(pensando en la inminencia de otra cosa)
que era el vigor del pueblo soberano."

Tras todos estos testimonios, había una calculada estrategia emocional y la urgente necesidad de incorporar otra forma de ver la guerra a la experiencia colectiva. El texto más impresionante de todos los gestados en esa circunstancia nunca pudo aparecer en la revista *Laye* y sólo lo conocemos gracias a que su redactor Esteban Pinilla de las Heras lo publicó en 1989: se trata del "Manifiesto de las generaciones ajenas a la guerra civil" que se escribió a principios de 1957. Pocas veces se ha expresado con tanta nitidez la conciencia casi biológica de un cambio generacional y, por otro lado, la necesidad de reiniciarlo todo por medio de una proclamación de inocencia:

> "Ninguno de nosotros ha podido tener la menor participación en la estructura social que se ha impuesto al país después de la inútil matanza fratricida, y este vínculo nos une incluso con las promociones todavía más jóvenes que la nuestra, con los muchachos que están ahora acabando su bachillerato y que empiezan a asombrarse de lo que ven y oyen a su derredor."

¿Y qué es lo que ven estos jóvenes? Los redactores no vacilan en responder que advierten por igual la insuficiencia de *la España metafísica* de la retórica falangista y las contradicciones del catolicismo *social* en su versión de Acción Católica. Unas creencias y otras abocan al fracaso moral a todos los jóvenes profesionales que no llevan otro viático espiritual que aquéllas: los abogados, los médicos, los oficiales del ejército, los intelectuales y los maestros saben que únicamente les espera la decepción y luego el adocenamiento y la cínica resignación. Y los escritores tienen también su lugar en las cohortes de desengañados:

> "El novelista que pretenda ofrecer testimonio de estos años de vida más soñada que vivida, sabe que a la vuelta de la última cuartilla le espera la Censura, guardián de cerebro sucio. La ternura será interpretada como concupiscencia, la realidad como libelo y la vida digna de ser gozada, como un manifiesto capaz de extraer de su sueño a nuestro pueblo."

A su alrededor, los jóvenes ilusionados sólo conocen el mesianismo como solución imposible, la oligarquía como realidad cotidiana, la ignorancia de Europa como mecanismo de autodefensa de una vida intelectual caduca. Y frente a todo eso, pretenden (la frase es significativa donde las haya y por eso la subrayo) "*restablecer la realidad de las funciones sociales*": los alcaldes deben procurar ser alcaldes reales; los sindicatos verticales, sindicatos; los maestros ignorantes y malpagados, maestros...

> "Y entre tanto, mientras dura el largo periodo en que hasta las esperanzas nobles caen dentro del Código Penal, pensemos que podemos hacer algo trascendente en cuanto toquemos con nuestras manos, el novelista en sus novelas, el abogado con sus clientes, y el médico, el técnico, y el ingeniero, todos en sus respectivas relaciones, debemos estimular las necesidades vitales del pueblo español, enseñarle a no tolerar el abandono, ni la injusticia, ni la mentira: saber hacer de él un pueblo exigente." (Esteban Pinilla de las Heras: *En menos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo Laye en Barcelona y en España*.- Anthropos, Barcelona, 1989; pp. 314-339)

El Grupo Poético del 50

No eran quizá los tiempos más propicios para la esperanza porque el mundo entero convalecía también en otra posguerra. En los comienzos de los cincuenta, la llamada guerra fría alternaba los síntomas de esperanza y las certidumbres aciagas, mientras España, salida a medias del lazareto internacional de 1945, recobraba algo de pulso. En 1951 se alcanzaron los niveles de producción de preguerra y en el mes de marzo, con la *vaga de tramvies* de Barcelona, tuvo lugar la primera manifestación pública de descontento. En 1952, año en que se suprimió el racionamiento, el país entró en la UNESCO y se celebró el Congreso Eucarístico de Barcelona, reválida de la recristianización que se venía sufriendo desde 1939 y, a la vez, primera manifestación internacional organizada por el régimen. En 1953, la reconciliación de la España franquista y el *mundo occidental y cristiano* se hizo más patente: en agosto, se firmó el Concordato con la Santa Sede y en septiembre, se suscribieron los pactos de subordinación militar a los intereses de los Estados Unidos (dos años después, los bañistas que protagonizan *El Jarama*, la novela de Rafael Sánchez Ferlosio publicada en 1956, comentaban los trabajos de la construcción de la base aérea de Torrejón de Ardoz). En 1956, un año después del ingreso de España en la O.N.U., se produjeron los *sucesos universitarios de febrero*, que enfrentaron a falangistas y estudiante demócratas ("jaraneros y alborotadores" los llamó el propio Franco) que tuvieron como consecuencia la deposición de dos rectores –Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar – y un ministro de Educación, Joaquín Ruiz Jiménez (para entonces, los llamados *falangistas liberales* habían hecho suyo el dictado de *generación del 36* y se veían como una suerte de *nuevo noventa y ocho*, un mucho patriota y católico, un poco *liberal* y *reconciliador*).

Los libros nos restituyen también el ambiente de aquellos días tan largos y contradictorios. En 1951 Blas de Otero publicó *Redoble de conciencia* y Camilo José Cela, *La colmena*: para muchos fue evidente que aquellos poemas tan rigurosamente personales y dramáticos y aquel relato de superficie feroz (y fondo más ternurista y fatalista de lo que parecía) eran lo más importante que había dado la posguerra literaria hasta el momento. En 1952, el elenco resultante de la *Antología consultada* de Francisco Ribes proclamaba la inexistencia de toda otra literatura que no escribiera sobre el dolor de la posguerra: que el décimo poeta, el *garcilasista* José García Nieto – vate de bigotillo a la moda y versos tan redondos como conformistas – fuera segregado, indicaba por dónde iban las nuevas expectativas. Las ratificaron, en el año de 1953, el estreno de *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre (una tragedia simbólica sobre una guerra que podía ser la tercera de las mundiales pero que tenía mucho de la segunda y no poco de la española) y *Bienvenido, Mr. Marshall*, el filme de Luis García Berlanga que, con su deliberado aire de cuentecillo feliz, revelaba la desvergüenza y la miseria de la nueva situación *internacional* de nuestro país. Y en 1954 Jesús Fernández Santos publicaba *Los bravos*, un relato terso y complejo que registra

la frustración de unos campesinos que no pueden hacer su justicia y el fracaso de un joven médico al que de repente rodea la hostilidad de todos (unos años después señalaría el "Manifiesto de las generaciones ajenas a la guerra civil" que ya conocemos el fracaso inevitable de los profesionales que no supieran ejercer su papel en una sociedad en ruinas). Y de 1955 fueron los *Cantos iberos* de Gabriel Celaya –un comunista que proclamaba una nueva forma de nacionalismo ético – y *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem, donde se hablaba de una guerra ganada por los ricos, de los negocios pingües, de la dignidad perdida y de dos elementos – un pueblo silencioso, unos estudiantes protestones – que esperaban su turno histórico.

En 1954 Vicente Aleixandre, que diez años antes dio un giro a la poesía de su tiempo con *Sombra del paraíso*, publicó *Historia del corazón*. El nuevo libro estuvo pronto en el centro de una nueva definición de poesía – la poesía en cuanto *comunicación* de sentimientos – y, al cabo, de una polémica más ruidosa y pedante que útil, en la que intervinieron los escritores de la llamada *generación del 50*. Traigo a colación aquel libro de 1954 por dos razones. La primera es por incluir una sección entera que se llama "La mirada infantil" y que contiene poemas tan hermosos como "Clase" y "El más pequeño": en esto, nuestro libro coincide plenamente con aquella apelación a la memoria de los niños que se observaba al comienzo de este trabajo. La segunda razón estriba en que *Historia del corazón* es un manifiesto de poesía a favor de la solidaridad: un término vagoroso y pre-político, sin duda, pero que resume muy bien lo que la conciencia de la época tuvo de adánica pretensión de reconstruir *ab ovo* los valores sociales. Tal espíritu está, por ejemplo, en el poema "El poeta canta por todos", donde Aleixandre pide al escritor que se mezcle y se reconozca en la "masa frenética de dolor, salpicada / contra aquellas paredes mudas interiores de carne", entre los que "hay niños, mujeres. Hombres serios. Luto cierto. Miradas. Y una masa sola, un único ser reconcentradamente, desfila". La imagen desciende, por un lado, a la realidad biológica individual donde reside el espíritu ("paredes mudas interiores de carne") pero, por otro, busca la rotundidad del friso colectivo en una enumeración, como la que se ha transcrito, que parece oscilar entre la intensidad dramática de la típica fotografía de una posguerra ("hombres serios. Luto cierto. Miradas") y la visión más simbólica de un desfile de humanidad. Pero el poema más significativo y admirado del libro fue "En la plaza". Una plaza simbólica, por supuesto, que se evoca al inicio con un apóstrofe casi litúrgico (calcado del prefacio al canon de la misa: *Vere dignum et iustum est aequum et salutare...*): "Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo, / sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido, / llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado", lo que implica que exigir al nuevo poeta que "no te busques en el espejo, / en un extinto diálogo en que no te oyes. / Baja, baja despacio y búscate entre los otros. / Allí están todos, y tú entre ellos. / Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete".

Los destinatarios estaban dispuestos a hacerlo, incluso antes de que Aleixandre diera la consigna. E incluso cuando parecen caer en el solipsismo no es así. Si tomamos *Las adivinaciones* (1952), primer libro de José Manuel Caballero Bonald, hallamos el típico ejercicio de una faceta de la generación de 1950 que también se encuentra en "Las afueras" de Jaime Gil de Biedma y en *Metropolitano* de Carlos Barral: una inquietud de lejano abolengo romántico, que pugna por el autorreconocimiento y que, con cierta ingenuidad y pretensión filosófica, recorre los símbolos más acreditados de la poesía de la modernidad: el "oscuro principio", las "órbitas bellas", "el carnal fuego amoroso", un Dios que resulta, por cierto, muy *damasoalonsino*... Pero el poema final, "Poema en la escritura" (que se toma de la edición de la colección "Adonais", ya que no figura en la del libro incluida en *Vivir para contarlo*, Seix-Barral, Barcelona, 1969), pide ya que se difunda entre los hombres ese esfuerzo de introspección, en los mismos términos en que lo demandaba toda la poesía de 1950-1955:

"Y de pronto está solo, ajeno. Ya no es mío.
Tiene grietas que saben a mis jugos, mas no es mío.
[...]
Acaso esto no sirva para que un llanto se restañe,
para que una muchacha sea dichosa,
para que un hombre a mucho tiempo de luz se alegre un poco"

Otro poeta, tentado por el autorreconocimiento, se reconocía sin embargo en la estirpe que le había precedido, en el significado fundamentalmente histórico de la condición humana. "Para que yo me llame Ángel González", que inicia *Áspero mundo* (1956), lo expresó en unos versos rotundos que hablan de la gravitación de las génesis sucesivas, de un vasto friso de humanidad a través del que se produce la celebración de la colectividad en forma de una suerte de acelerado *zoom* demográfico:

"Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo."

González canta "el viaje milenario de mi carne / trepando por los siglos y los huesos", en una inevitable cita de César Vallejo: el poeta asturiano aprendió del perua-

no a cifrar en los "huesos" la médula misma de lo humano y a mentar en los nombres de los días de la semana ("miércoles" o "lunes") el tedio metafísico de estar vivo. No es fácil, sin embargo, que González leyera a Aleixandre, cuyas vastas alegorías y cuyo tono mansamente profético estaban muy lejos de su sensibilidad. Lo hicieron, sin embargo, otros poetas... La herencia más clara de los versos de *Historia del corazón* se halla en Claudio Rodríguez, que publica *Conjuros* en 1958. Carlos Bousoño, cuya teoría de la poesía se forjó en el análisis de la poesía aleixandrina, ha hablado de su peculiar "realismo metafórico" que tiene su más alto ejemplo en la "alegoría disémica": un modo de simbolizar en el que conviven lo literal y lo aludido, ya sea aquello la ropa tendida (que vale por el alma del poeta expuesta a la vida), la viga de un mesón (que se trueca en una metonimia del ancho mundo que a todos nos acoge) o la media azumbre de vino, que es símbolo de la alegría y la ilusión que nos conforta el ánimo. Así sucede en los dos poemas más hermosos de un libro cuya efusividad *naïf* todavía nos conmueve: en "Contrata de mozos", que podría parecer el arranque de una novela neorrealista y que a la vez tiene una estirpe evangélica muy cercana (una variación sobre la parábola de los viñadores), y en "El baile de águedas". En el primero hay una plaza, como en Aleixandre, y se pide – pese a que avanza la noche y nadie alquila los servicios de los hombres – que

"[...] ¡Nadie recoja
su corazón aún! Ya sé que es tarde,
pero vendrán, vendrán. ¡Tened la boca
lista para el pregón, tened la vida
presta para el primero que la coja!"

"El baile de águedas" es una conocida costumbre castellana del tercer día de febrero: se celebra a la santa mártir a la que, por no querer casarse con un infiel, se le arrancaron los pechos. Esa jornada, en Zamarramala, las mujeres son proclamadas alcaldesas y en toda Castilla se celebran bailes en los que son ellas las que sacan a los mozos a danzar: sobre todo en Perdigón, Coreses y Corrales del Vino, todos pueblos de Zamora, la tierra natal del poeta. El poema de Claudio Rodríguez se pone en la voz del mismo hombre solo y medroso pero contagiado de alegría popular que hemos conocido en los versos anteriores como enunciador de estas imprecaciones y *Conjuros*:

"¡Águedas, aguedicas,
decidle que me dejen
bailar con ellos, que yo soy del pueblo,
soy un vecino más, decid a todos
que he esperado este día

toda la vida! Oídlo.
Óyeme tú, que ahora
pasas al lado mío y un momento,
sin darte cuenta, miras a lo alto
y a tu corazón baja
el *baile eterno de Águedas del mundo*"

Mis subrayados indican los puntos cálidos de la disemia apuntada por Bousoño: "toda la vida" puede parecer a primera vista un simple encarecimiento hiperbólico de corte familiar pero, de hecho, abre una fisura en el poema por medio de la cual entendemos que en aquel baile los bailarines se juegan algo más que una velada de diversión. Y en la apelación a "las águedas del mundo", ese movimiento de *zoom* cósmico que se señalaba más arriba nos dispara a la dimensión más visionaria de los versos, más allá del simple *conjuro* doméstico: la salvación solidaria de los seres humanos, la búsqueda incesante de la inocencia y del amor colectivos. Y es que toda la literatura de estos años transparenta un deseo lustral de inocencia. Ese estado natural fue también el punto de partida del excepcional libro de Carlos Sahagún que ganó el Adonais, en el mismo año de 1958 que vio la aparición de *Conjuros: Profecías del agua*. Y lo obtuvo a la misma edad en que Claudio Rodríguez había conseguido el suyo de 1953 con *Don de la ebriedad*, a los diecinueve años.

"Aula de química" es quizás el poema más significativo del conjunto. De entrada, se enuncia desde un "nosotros" adolescente, muy en la línea de aquellos poemas escolares de Aleixandre, como en "La clase" de *Historia del corazón*. Pero allí compiten la soñarrera invencible de los alumnos y la del propio docente que se duerme sobre la mesa: mejor el sueño, la fantasía paradisiaca, que la realidad que espera al otro lado del aula. Aquí, no... Sahagún evoca un hombre admirable "bueno y alto", con "su corazón volcado en la pizarra" (no hace falta pensar en un maestro concreto: es simplemente el *desideratum* de la feliz relación *natural* de la docencia), que habla a sus alumnos de la fórmula química del agua. "Y todo era sencillo", se nos dice, como lo son las certezas del mundo natural. En los versos inmediatos hay un notable recuerdo de las *enumeraciones caóticas* de un Pedro Salinas: "El mercurio subía caliente hasta el fin, / estallaba de asombro el cristal de los tubos de ensayo, / se alzaban surtidores, taladraban el techo, / era el amanecer del amor puro, / irrumpían guitarras dichosamente vivas, / olvidábamos la hora de salida [...]" (¿cómo no recordar los momentos más jubilosos de *Fábula y signo* y *La voz a ti debida*? De termómetros se habla, por ejemplo, en "Radiador y fogata" del primer libro). En su patética precariedad afirmativa, nos estremece todavía el lema que, a guisa de estribillo, se repite por dos veces: "Os juro que la vida se hallaba con nosotros". El poema no solamente se escribe desde un inequívoco "nosotros" juvenil; se dirige también

a un "vosotros" que nos implica como unos lectores o unos cómplices muy especiales. Y concluye con una inequívoca afirmación de ruptura y de nueva hermandad:

"Profesor, hasta el tiempo del agua químicamente pura
te espero.
De nuevo, allí verás, veremos juntos
un porvenir abierto de muchachas
con los pechos de agua, y de luz, y de gozo..."

¿Estamos otra vez en el territorio del paraíso perdido que apunta en muchos versos de Claudio Rodríguez? El agua es, sin duda, otra "alegoría disémica" de las que hay tantas en la literatura de este tiempo, llena de sobreentendidos, de palabras marcadas por su cargazón alusiva. Desde el revelador título y del primer poema en cursivas ("En el principio, el agua / abrió todas las puertas..."), el agua está presente en todos y cada uno de los poemas del libro, lo que incluye desde una elegía por "El preso (a la memoria de M.H.)" (el censor no debió reparar en que las iniciales correspondían a Miguel Hernández) hasta un "Poema del Gólgota", que nos recuerda el momento de la muerte de Cristo y cómo, de la lanzada de Longinos, su herida del costado manó sangre y agua. Agua es la inocencia del paraíso ("los hombres se abrazaban, uno a uno, / como corderos, las mujeres / dormían sin temor, los niños todos / se proclamaban hijos de la alegría") y es, también, la imagen de la vida colectiva, interrumpida y continuada por la guerra ("le llamaron posguerra a este trozo de río"), y es lo que nos llama desde el fondo de la tierra ("qué extraña profecía se oye, qué ancho, / qué hermoso porvenir espera..."). Por eso, el último poema se titula "La sed" y habla de aquella que llegó al hombre, "subió a sus hombros / y le llenó la frente de hojas secas". Aquella tierra que "se quedaba vacía como un desierto enorme, / y porque nadie se atrevía / a llamar a las puertas ya sin temor de Dios" es, sin duda, un trasunto de la España de la guerra civil. El final del poema habla inequívocamente de un fetiche del culto franquista (los "muertos más caídos") y evoca, bajo la forma aparente de un suicidio, lo que, en realidad, más parece una peregrinación salvadora hacia el agua más grande de las aguas:

"Familiar de los muertos más caídos,
espectador heroico de las cenizas, puro
castillo en ruinas, ay, el hombre, un día,
como un barbecho abierto prolongó su tristeza,
y anduvo, anduvo, anduvo, con el sol y el sudor en la frente,
y se ató al cuello la esperanza, como una rueda de molino,
y encaminó sus pasos, de madrugada, al mar."

EL GRUPO DEL 50: TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

Moderador: Luis García Montero

Participantes: María Payeras, Manuel Ramos Ortega y José Luis García Martín.

Luis García Montero: El profesor José-Carlos Mainer ha planteado en su ponencia el proceso en el que se crea la conciencia literaria del grupo poético, de la generación del 50, en qué condiciones históricas se forman intelectual y personalmente. Ahora en esta mesa redonda vamos a exponer algunas ideas sobre la lectura que los autores del 50 hacen de la tradición, de qué modo reciben la herencia de la literatura anterior (de la generación del 27, de la primera poesía de posguerra...), cómo crean su propia voz y qué elementos de renovación introducen en la literatura.

Para ello contamos con la presencia de tres personas que no voy a presentar porque las tres han participado ya en el día de ayer, y porque son suficientemente conocidas aquí: María Payeras, profesora de la Universidad de las Islas Baleares; Manuel Ramos, profesor de literatura de la Universidad de Cádiz y novelista; y José Luis García Martín, poeta y profesor de la Universidad de Oviedo. Ellos tienen la palabra y, a partir de las ideas que propongan, podemos establecer un debate, un diálogo sobre esta lectura entre tradición y renovación, fundamental en el panorama de las letras actuales porque los autores del 50 son los clásicos vivos de nuestra literatura, de quienes las generaciones jóvenes hemos aprendido mucho. Primero, a leer el pasado según la herencia que ellos asumieron y, después, a buscar nuestra propia voz en los caminos por los que condujeron la renovación de la literatura española. Paso la palabra a María Payeras.

María Payeras: Efectivamente, has esbozado el guión de lo que me proponía decir. El profesor Mainer ha trazado antes la situación histórica en la que se fragua la conciencia generacional, y ya ayer mencionamos que esa conciencia generacional se manifiesta, en un primer momento, en contra de lo establecido. Trataré de ceñirme a la pauta que nos marca el título de esta mesa redonda: "Tradición y renovación".

Me gustaría partir de unas palabras de Castellet, publicadas en un artículo de *Laye*. Apoyándose primero en un conocido axioma - "todo lo que no es tradición es plagio"- Castellet escribe: "La única originalidad posible en el mundo de la cultura consiste en avanzar por los caminos que la tradición señala". La pregunta que debemos hacernos es: ¿qué tradición? Ayer estuve comentando que esta generación se sintió, en principio, en una especie de orfandad cultural, orfandad que venía impuesta por las dificultades existentes para acceder a los libros, a la información, al saber, a la cultura en general. Por otra parte, existía una política cultural que dirigía hacia unos determinados temas, que orientaba de un modo muy concreto las lectu-

ras, señalando las admisibles, y que desviaba las lecturas lógicas de ciertos escritores, para darles un sesgo o intención política que no tenían. Entre la desinformación y la ceremonia de la confusión, los autores del 50 tuvieron que inventarse su propia tradición, es decir, tuvieron que buscar sus propias fuentes, librándose de las imposiciones y recorriendo un camino individual (porque, evidentemente, cada uno de ellos tuvo que realizar su propia búsqueda, llegar a sus propios hallazgos), pero trazando también un rumbo colectivo a través del intercambio de opiniones, de información, de libros, etc.

La situación histórica en que se formaron puede haber influido en su rechazo de ciertas tradiciones. Por ejemplo, a contramano de las imposiciones de la cultura oficial, los escritores de la escuela de Barcelona se manifestaron en contra de la literatura del Siglo de Oro - alguno de ellos, orientándose hacia la literatura medieval catalana, por ejemplo -, porque eso no significaba tanto el rechazo de los escritores del Siglo de Oro como el rechazo de la España imperial que la propaganda oficial proyectaba. Alejándose justamente de esa proyección ideológica buscaban como buenamente podían - intercambiando datos, buscando en librerías más o menos secretas, en bibliotecas supervivientes de la guerra civil, en las maletas de amigos que venían de allende los mares o que habían tenido la suerte de salir al extranjero -, e iban haciendo acopio de información, se iban formando un juicio propio acerca de una cultura que se les había ofrecido en versión recortada y sesgada. Una de las tradiciones que, en parte, recuperaron, fue la de la generación del 27. En ese terreno, fueron muy importantes, en su día, las aportaciones de Jaime Gil de Biedma, Valente y Brines para divulgar a Cernuda, cuya obra era, por entonces, poco o mal conocida. Se podría hablar también del enlace con el 98 a través de la figura emblemática que fue para ellos, y por distintas razones, Antonio Machado.

Con respecto a la tradición con la que los poetas del 50 entroncan, me importa tanto señalar que recuperan a una serie de autores más o menos prohibidos o inencontrables en las librerías, como señalar que hacen una lectura particular de algunos clásicos, a los que visitan de manera especial. La lectura que cada grupo, cada generación o cada escritor hace de los clásicos es distinta y es, en sí misma, interesante. Estoy pensando ahora mismo en Caballero Bonald, que siempre ha admirado y reivindicado la figura de Góngora. Es posible que el barroquismo sintáctico, la belleza de las imágenes o la selección léxica sean elementos de afinidad hacia los que se sienta atraído. Ángel González, que nos acompaña en estas jornadas, asimila, en cambio, una huella que vamos a llamar "conceptista", que se manifiesta en el gusto por la paradoja, en la búsqueda de los matices, en la polisemia, en los juegos verbales con los que pretende desbaratar la visión más convencional de la realidad. Me parece que los dos han interiorizado en su obra la huella de los clásicos.

Por supuesto, si hacemos un recorrido por las tradiciones en las que se inscriben los autores del 50, tenemos que hablar, con todas las matizaciones que se quiera, de la poesía social, que es una tradición inmediata. Ayer contaba que en la colección *Collioure* estaba prevista la publicación de un libro de Eugenio de Nora y otro de Blas de Otero, que por distintas circunstancias no llegaron a aparecer. Sí apareció, en cambio, un libro de Gabriel Celaya - *Los poemas de Juan de Leceta* -, un libro que, de hecho, no es el más representativo de su línea social, pero que señala una línea de parentesco. Los autores del 50 continúan, en cierto modo, esa tradición, aunque sometiéndola a una renovación importante. Desean que se produzca un cambio en el país, pero sobre todo pretenden una renovación ideológica, de estructuras mentales. Esta renovación atrae unas pautas estéticas que no tienen por qué ser idénticas para todos. Algunas pautas vienen condicionadas por la existencia de la censura: la ironía, por ejemplo, o la lectura entre líneas. Son rasgos literarios que ponen de manifiesto la necesidad que tienen de difundir sus ideas en unas circunstancias que no facilitan su libre circulación, por eso tienen que aprovechar los resquicios que el idioma les permite para expresar lo que, más abiertamente, no puede decirse. Su manera de ver la realidad se traduce muchas veces en una poesía reflexiva, una poesía del pensamiento.

Tomemos, como ejemplo de lo dicho, a dos escritores aparentemente tan distintos, en lo formal, como Caballero Bonald y Ángel González. Su ideología les lleva a reflejar la realidad de maneras muy distintas en apariencia, pero convergentes en el fondo. Ángel González, un autor en cuya poesía se observa una actitud racionalista que contempla la realidad de una manera analítica, sistemática, utiliza, a menudo, una técnica perspectivista en sus poemas. El profesor Alarcos fue el primero en señalar la existencia de planos contrapuestos en la poesía de Ángel González. Muchos de sus poemas se desarrollan a través de una estructura en cuya primera parte se establece una reflexión a la que sigue una cláusula adversativa que da paso a una manera distinta de ver lo mismo que se decía en la primera parte. Ese es ya un primer modo de perspectivismo, la señal de que la realidad puede ser contemplada desde diversas perspectivas. Los ejemplos, en su poesía, se multiplican. Recuerdo, por ejemplo, aquel poema que empieza "Pájaro enorme, abres tus alas silenciosas...". En ese poema, la realidad se contempla desde dos perspectivas: la del pájaro que planea sobre la ciudad y, desde cuya perspectiva, el paisaje gira y se mueve mientras él permanece arriba, estático. Esa sería una perspectiva contraria a la de quienes contemplan al pájaro, que se percibirían a sí mismos como estáticos mientras el pájaro, en lo alto, planea. Otro ejemplo sería el de aquel poema titulado "Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas". El desarrollo especifica que el madrugón consiste en levantarse a las tres de la tarde. Claro, todo es relativo, su horario laboral no es un horario de oficina. Eso está muy presente en la poesía de Ángel González, me refiero a la percepción de la realidad como algo relativo. El

juego de perspectivas pone de relieve que el conocimiento y la interpretación de la realidad, si son verdaderos, se alejan del dogmatismo. Muestra que la realidad se percibe de forma plural y que no hay un modo único de ver las cosas. En Ángel González hay, podríamos decir, un modo de enfrentarse con el pensamiento autoritario que tiene una raíz racionalista.

En la poesía de Caballero Bonald, en cambio, hay una modalidad constante de duda que le sirve para desmarcarse de un gran mito moderno como es la confianza ciega en la razón. Muchos de sus poemas contienen elementos irracionales, algunos podrían interpretarse como un elogio de la locura, lo que podría parecer contrario al pensamiento analítico de Ángel González, sin embargo, su orientación última no es tan distante. En uno de sus poemas, Caballero Bonald dice algo así como que "nunca me ha parecido del todo fidedigno lo que no admite dudas". Y ¿qué es lo que no admite dudas? El dogma, lo impuesto desde una posición autoritaria, ése es un discurso que no admite fisuras. De manera que, aunque sea por caminos diferentes, acaban confluyendo en una actitud parecida. Por motivos ideológicos, ellos comienzan oponiéndose a la situación de hecho que su país vive, aunque lo hacen desarrollando poéticas divergentes. Lo que les une, a mi modo de ver, es una manera dialéctica de contemplar la realidad, a la que se han mantenido siempre fieles.

Luis García Montero: Manuel Ramos Ortega...

Manuel Ramos Ortega: Gracias, Luis, por la presentación, y gracias también por concederme el beneficio de la duda al llamarme novelista: sólo he publicado una novela hasta ahora, y sólo el tiempo dirá si soy merecedor de ese calificativo. Por otra parte, quiero felicitarte por tu artículo de ayer (*El País*, 17/11/1999)

En lo que respecta al punto que nos trae hoy al debate, empezando por el tema de la tradición inmediata, yo también tengo que iniciar mi intervención señalando algo que ya ha indicado la profesora Payeras: la situación de absoluta orfandad en la que se encontraron, al inicio de su carrera literaria, los poetas del 50, por el corte brusco que se produjo en la cultura española de estos años como consecuencia de la guerra. El punto de partida de estos escritores del 50 lo podemos situar en lo que se ha venido en llamar la *poesía social*. Yo creo que, efectivamente, fue así; ellos fueron *ligeramente solidarios* – digo *ligeramente* no por la intensidad con que se dedicaron en principio a cultivar este estilo o corriente literaria, sino porque fue una etapa muy breve, como ya ha señalado Caballero Bonald -. Fueron *ligeramente solidarios* con los poetas sociales pero se mostraron, desde muy pronto también – con alguna honrosa excepción como la de Ángel González -, manifiestamente incrédulos con la idea de que la literatura pudiera servir para cambiar el mundo. En este sentido, los poetas del 50

(ya se ha venido repitiendo aquí y, por otra parte, es muy obvio) están mucho más cerca de los poetas del 27 que de los poetas de la inmediata posguerra, y no digamos de los poetas garcilasistas y espadañistas. El tiempo ha venido a darles la razón: desde luego, hoy están mucho más agotadas la poesía social, la poesía garcilasista, mientras que los poetas del 50 – los que, afortunadamente, sobreviven - continúan produciendo y ejerciendo una gran influencia en los escritores más jóvenes. Quizás esto sea debido a que su punto de partida fue una postura nada rígida ni dogmática; es más, ellos lo dudan todo, todo lo ponen en cuarentena. Un ejemplo de ello es la antología de Castellet y el caso de Carlos Barral; sabemos todos que Barral fue uno de los motores de esta promoción editorial, pero que se desmarcó muy pronto, no sólo en su poesía sino también en sus escritos teóricos, del *realismo militante* que defendía el propio Castellet en *Veinte años de poesía española*.

Como la profesora Payeras, yo también creo que uno de los aciertos de los poetas del 50 fue el de elegir su propia tradición. El caso de la influencia de Luis Cernuda, por ejemplo, tan señalada en algunos de ellos, es sintomático de lo que vengo diciendo. El poeta de *La realidad y el deseo* les influyó de forma desigual: no es igual la influencia de Cernuda sobre Gil de Biedma, Brines o Valente, que la que pudo ejercer sobre Ángel González o Caballero Bonald. Y no digamos sobre Barral, Goytisolo y Claudio Rodríguez. Como dice Juan García Hortelano en su conocida antología, en Claudio Rodríguez "los ecos de la tonalidad cernudiana no se escucharían ni con el radar de Apolo". Entonces, ¿hubo o no influencias? El mismo García Hortelano se muestra partidario de hablar, más que de influencias, de magisterio, en el sentido de corrientes generales de la literatura universal que pudieron influir –de hecho lo hicieron, sin duda – en los llamados poetas del 50. Habla, por ejemplo, del magisterio de la poesía inglesa en Claudio Rodríguez, Valente o Gil de Biedma. O habla de la influencia de la poesía francesa en Caballero, Goytisolo o Barral, y es absolutamente cierta, pero también se podría hablar de la influencia de la poesía italiana, de los clásicos españoles (en Ángel González y Brines, por ejemplo), o de la poesía grecolatina en Gil de Biedma. Pero esto es casi como no decir nada, porque la influencia de todo este tipo de corrientes, que pertenecen al acervo de la literatura universal, se podría postular de cualquier grupo poético.

En cuanto al segundo tema que nos trae a la mesa, el aspecto de la renovación, yo señalaría una serie de puntos que estos poetas tratan de poner de actualidad al escribir su obra. Primero, hay que anotar el rompimiento con la tradición romántica: todos estos poetas, sobre todo en el tratamiento del tema amoroso, pierden esas compulsiones afectivas, ese patetismo que a menudo tiene la poesía romántica. Desarrollan, en cambio, lo que se ha venido denominando la *sensibilidad contemporánea*, o también la *originalidad moral*. Esto quiere decir, simplemente, que abordan

los temas trascendentes con absoluto sarcasmo. Hay temas importantes para ellos, pero los tratan siempre con distanciamiento, interponiendo esa especie de pantalla de la ironía, del sarcasmo. El tratamiento que hacen del tema de España, por ejemplo, está en las antípodas del de los escritores del 98 (y en eso me permito disentir de María Payeras), por el distanciamiento que suponen la ironía y el sarcasmo. Derivado de este punto sería el desprecio que casi todos los poetas del 50 tienen por el *aldeanismo*. De todos los sentimientos, quizá sea el de la amistad el único que tratan con ingenuidad, es decir, con ausencia de sarcasmo, a la manera clásica. Por otra parte, no existe en ellos el menor atisbo de autocompasión ni de autocomplacencia. Desprecian también el experimentalismo y la vanguardia; es curioso cómo, en una época en que coinciden con otros poetas defensores de una estética de *lo feo*, ellos se muestran partidarios de la obra *bien hecha*. Y, finalmente, yo diría que la individualidad, el pluralismo y la autonomía de cada uno de los poetas del 50 predomina sobre cualquier otra pretensión aglutinadora.

Luis García Montero: José Luis García Martín...

José Luis García Martín: Yo quiero empezar enlazando con las últimas palabras de la brillante intervención del profesor José-Carlos Mainer que, después de trazar no un retrato del grupo sino lo que se entiende por una panorámica generacional (en la que habla de cine, de novelistas, de distintos creadores que suponen un cambio en la sociedad española en los años 50, de una juventud que no ha hecho la guerra, que procede unas veces de las filas de los vencidos y otras de las de los vencedores, y que intenta implantar algo distinto), parece que se arrepiente y dice que quizá sea una generación, pero que no, que generación es otra cosa. Es ese curioso miedo de los estudiosos al concepto de generación, que yo creo que nació en el bachillerato, cuando había que aprender que el 98 tenía un caudillo, las teorías de Petersen, etc. Pero la generación no es eso; no tiene nada que ver con lo que estudiamos en el bachillerato; no tiene que haber ningún caudillo. Es un concepto sociológico, que ocurre siempre, algo elemental. Ahora va a suceder un cambio de siglo, en el 2000 ó en el 2001; unas personas, unos escritores, vivirán ese cambio con veinte años; otros, con sesenta, o setenta... Naturalmente, no les afecta de la misma manera: un escritor de veintipocos años, que ha publicado algún libro, es un escritor del siglo XXI; un escritor de sesenta años, aunque siga escribiendo después del 2000 y siga publicando libros, es inevitablemente un escritor del siglo XX, como es del siglo XIX Armando Palacio Valdés, que muere en 1938, y es del siglo XX Unamuno, que había publicado *Paz en la guerra* y otras obras fundamentales en el siglo XIX. Es decir, que no es discutible – muchas cosas lo son, pero eso no – que los hechos históricos afectan de distinta manera según

la edad. Si yo fui a una escuela donde había que cantar el "Cara al sol" y levantar el brazo, no recibí la misma educación que quienes van ahora a las escuelas de la E.S.O., donde los alumnos no sólo no se ponen de pie ni rezan antes de las clases, sino que tienen a los profesores aterrorizados. Son hechos que están al margen de la literatura, pero tenemos que partir de ahí, porque la literatura la hacen seres humanos que viven en una sociedad, que se forman de una cierta manera. El concepto de generación no es algo que sirva para marginar a nadie; es simplemente un marco del que hay que partir.

En los años 50, se incorpora una serie de nuevos escritores; esos escritores forman grupos, porque los coetáneos tienden a agruparse y a hacer unas prácticas determinadas de acuerdo con una afinidad geográfica. Luego, hay unas afinidades selectivas; los poetas, por ejemplo, de Granada se reúnen, algún poeta de Granada se hace amigo de un poeta de Cádiz, de otro poeta de Madrid, y se van enlazando los poetas de cada sitio. Van surgiendo grupos, que tienen escaso interés (tienen un interés de curiosidad, pero no es eso lo fundamental), y de esos grupos van destacando, y se van uniendo en toda España, los autores realmente significativos. Porque, no nos engañemos, muchos escribimos poesía (muchísimos, demasiados), pero al lector de poesía, al estudioso, sólo le interesan de cada momento cuatro, cinco, diez... y, de cada siglo, un puñado. El resto se va olvidando, y la mayoría de los poetas olvidados están bien olvidados. Sólo hay algunos que merece la pena rescatar; los demás están bien en su sitio. Entonces, hay que separar, por un lado, el marco generacional y, por otro, el grupo representativo de la generación. A mí me parece grave la confusión que existe, por lo que tiene de repercusión en otros autores, que se sienten injustamente marginados, y a veces se les dan armas para sentirse así. El grupo que, finalmente, representa a una generación o a una promoción de escritores (en el 98, en el 27...) es el formado, cuando va pasando la criba, por los que más interesan. Son, con todas las salvedades que haya, los mejores. El resto va quedando secundariamente en el camino. Aquellos autores destacados tendrán algunas afinidades; suelen ser amigos (puede haber alguno que sea enemigo), pero no están ahí por amistad: siempre hay, alrededor de esos grupos, otros autores que están en todos los actos, que se emborrachan con ellos, que están hasta las tantas, que son simpatiquísimos, pero que no son escritores fundamentales y quedan fuera. Y hay otros que, por la razón que sea, porque son poco sociables, porque son más antipáticos (el caso de Cernuda o el de Valente), no están en los festejos generacionales o en las reuniones, pero que el crítico riguroso no puede dejar fuera.

Yo creo que un estudio del grupo del 50 tiene que ser realmente generacional, si relacionamos novelistas, dramaturgos... Pero, en cuanto a los poetas, ¿quiénes son los coetáneos, por ejemplo, de Caballero Bonald? Caballero Bonald publica un pri-

El Grupo Poético del 50

mer libro hace cincuenta años, me parece que en el 49, que luego rechaza, y van surgiendo otros autores, de los cuales algunos se han quedado en el camino, o han seguido por otro lado. Ese estudio generacional debería mencionarlos y decir qué ha ocurrido con ellos. Podríamos citar algunos, para ver que la panorámica es más amplia y, aunque no todos están al mismo nivel, debemos tenerlos en cuenta, sobre todo al estudiar esta generación como una diacronía. El lenguaje, que sirve para entendernos, sirve realmente para confundirnos, porque inventa realidades verbales: hay una realidad virtual y una realidad verbal. El grupo del 50 es una realidad verbal, de la que luego se habla en plural, como si fuera un sujeto colectivo ("los poetas del 50 hacen esto, los poetas del 50 hacen lo otro..."). Y nunca fue un sujeto colectivo. Para ejemplificar esto, y aprovechando que están aquí presentes dos poetas del 50, a los que admiro, yo diría que hay uno que está de acuerdo con Juan de Mairena, cuando defiende que lo poético es decir "lo que pasa en la calle", y hay otro poeta que, en el fondo, cree que lo poético es decir "los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa". Exagerando un poco, yo creo que Caballero Bonald está más cerca de escribir "los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa" que de escribir "lo que pasa en la calle", como sería el caso de Ángel González. Por eso, Caballero Bonald está más cerca de Góngora o de Juan de Mena, que de otros autores como Garcilaso. Entonces, hablar en plural al referirse a los poetas del 50, como si se tratase de un sujeto colectivo, es no decir nada, porque dentro de esa generación amplia se forman, antes de llegar al grupo final que queda en los libros, subgrupos dispuestos como una especie de constelación, y unos poetas se relacionan con otros en unos aspectos pero no en otros. Hay que tener la precaución de advertir: este grupo lo creamos nosotros, no porque se reúnan, sino porque tienen estas coincidencias, o estas otras. La poesía social se predica en conjunto, pero siempre, dentro del grupo del 50, se mete a Francisco Brines, que no tuvo nada que ver con la poesía social, que nunca quiso tener nada que ver con ella. Pero, como es un gran poeta, no se le puede dejar fuera del grupo. Se está haciendo un poco de trampa. En el caso de la antología de García Hortelano, vemos que se toma a veces como si fuese un canon, cuando se trata de la antología de un amigo, muy simpático, buen novelista, pero cuya perspectiva crítica no es como para que sentara ningún dogma. Incluye en esa antología a José María Valverde, que está entre los coetáneos pero que, precisamente por ser muy precoz, se liga o se relaciona más con los poetas del 40 que con los que surgen después. Pero, paradójicamente, luego es más poeta social que ninguno de ellos porque, cuando la poesía social pasa de moda, él se hace, en la línea de los cristianos de la teología de la liberación, más radical y directo que los demás, más poeta realista. Aunque exista una fobia al término *generación*, yo creo que, tomándolo en su sentido, es muy aclaratorio, es un punto de partida, y no discrimina a nadie. Porque podemos ser mejores o peores poetas, pero todos hemos naci-

do en un tiempo y somos hijos de ese tiempo. Recuerdo aquella frase tan famosa de Alfonso Guerra, que él dice no haber pronunciado nunca, de "el que se mueva no sale en la foto". Pues, a partir de García Hortelano, que habla de una foto imaginaria del grupo del 50, todo el mundo dice que las generaciones deben tener foto. Luego, lo ha repetido Fanny Rubio. Y es absolutamente falso; nunca hay ninguna foto generacional más que ésa metafórica. En el 27, hay una, la del Ateneo, en la que están unos señores que no pertenecen al canon de la generación y faltan otros que sí pertenecen a él. En la fotografía del homenaje a Antonio Machado, están unos poetas del grupo del 50, y otros no están, y hay poetas que no son de la generación y que aparecen en la foto (creo que estaba Blas de Otero). Lo de la foto es una metáfora que luego se interpreta como un hecho real. No tiene que haber ninguna porque a una generación, en el sentido en el que yo la concibo, no la define ninguna fotografía sino, todo lo más, una película, una serie. La generación es una diacronía: en este momento, luego en éste, luego en éste... Y generalmente suele disponerse como un abanico, es decir, que hay autores que surgen juntos y van siguiendo caminos en parte comunes y en parte separados. Voy a citar algunos nombres relacionados con los poetas del 50 que han tenido distinta trayectoria. Si hiciéramos un recuento en las antologías de los años 50 y primeros de los 60, un poeta que aparecería tanto como Claudio Rodríguez (porque durante un tiempo fue una revelación como Claudio Rodríguez) sería Eladio Cabañero. Se le cita, desde 1956, año en que publica *Desde el sol y la anchura* hasta 1963, en que publica *Marisa Sabia y otros poemas*, dentro de esta poesía: se le considera una especie de Miguel Hernández de Tomelloso, que escribe esa poesía con mucho verbalismo pero también con mucha preocupación social (los albañiles, los vendimiadores...). Después, cuando llega la crisis de ese tipo de poesía, él deja poco a poco de escribir. Hay poetas que dejan de escribir y siguen estando muy presentes en los lectores (como Gil de Biedma), y otros que van esfumándose, porque eran un poco representación del momento. Hay también una poeta, a la que ahora se cita mucho y que algunos presentan como víctima del grupo del 50 (porque el 50 tiene sus víctimas): María Victoria Atencia. Pero el caso de María Victoria Atencia tiene una explicación muy clara, que además tiene cierta relación con la sociología y la situación femenina, con algo que ha ocurrido en la realidad española durante mucho tiempo y que, en parte, todavía ocurre. María Victoria publica unos primeros libros (desde *Tierra mojada* en el 53 hasta *Arte y parte* en el 61), está relacionada con el grupo de *Caracola*, que es uno de los enlaces con el 27 que hay en España, es decir, que los que hacen *Caracola* eran amigos de Prados, Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez, Cernuda (y publican en ella, algunos desde el exilio), es decir, que estaba bien situada. Pero deja de publicar. No está en el grupo del 50 porque deja de publicar y no vuelve hasta 1976, con *Marta y María*, a partir del cual se va convirtiendo en uno de los nombres más sig-

nificativos, pero ya en otro momento estético. ¿Por qué ocurre esto con María Victoria Atencia? ¿Por qué ocurre con otras poetas, o poetisas, que comienzan con libros deslumbrantes y luego desaparecen, abandonando la carrera literaria, como es el caso de una persona de aquí, que protesta por no estar invitada, Pilar Paz Pasamar? Simplemente, porque las mujeres estaban condicionadas sociológicamente a atender a su familia. No se podían dedicar a la literatura más que al principio, y como una afición; luego, se consagraban totalmente a su familia, a sus hijos. Después, en el último momento, vuelven a la poesía, cuando han dejado ya aquella ocupación. Pero la literatura no es algo que se pueda tomar y dejar; la literatura va en serio. Es decir, mientras que no haya – ahora ya las hay, naturalmente – mujeres que se dediquen con la misma intensidad, con la misma dedicación que los hombres a la carrera literaria, no aparecerán en las nóminas generacionales en la misma proporción. Es algo que tiene unas razones sociológicas; no es maldad de ningún antólogo, ni nadie quiere dejarlas fuera. El caso de Ángela Figuera es muy significativo, porque indica otro asunto: tendemos a hablar de la generación entendiendo que cada poeta se relaciona con sus coetáneos, pero sucede que se relaciona también, simultáneamente, con sus contemporáneos, y a veces es más afín a éstos (a alguien más joven o más viejo) que a aquéllos, porque influyen razones personales y razones de estética. Hay unas relaciones horizontales (entre los poetas de la misma edad), que unen, pero poco, y hay otras relaciones de afinidad estética, poetas preocupados por la literatura social, o por la poesía metafísica, por ejemplo. Esto hace, simplificando un poco, que Francisco Brines se sienta muy a gusto con Juan Luis Panero y que admire a Juan Gil-Albert, y se sienta menos en sintonía con otros poetas de su edad como, por ejemplo, un poeta de Jerez que no he citado, Carlos Álvarez, cultivador de la poesía social política. O sea, que están los coetáneos y están los contemporáneos. Ángela Figuera es una poeta que, por edad (nace, más o menos, en el mismo año que Alberti), se incluye con los poetas del 27, pero que tiene una trayectoria distinta. En los años 40 escribe lo que se llamaba entonces *poesía femenina*, que era una poesía menor, que trataba de la familia, del amor, sin grandes preocupaciones intelectuales. Era una poesía en cierto modo secundaria dentro de la tradición, porque la hacían personas que no se dedicaban intensamente a esto. Pero, en los años 50, Ángela Figuera entra en contacto con unos poetas que renuevan la literatura, los maestros inmediatos, hermanos mayores de los poetas del 50: Gabriel Celaya y Blas de Otero. Gabriel Celaya es muy importante, no se puede hablar sin él de los años 50, porque trae a la poesía un nuevo lenguaje, el de *Tranquilamente hablando*, un lenguaje coloquial, directo, y unas preocupaciones políticas. Ángela Figuera ve ahí una manera de expresar una rebeldía individual, de mujer (y de mujer que viene del bando republicano, que era catedrática y ha perdido su profesión, teniendo que ser bibliotecaria), pero a la vez la rebeldía también de la

España de su tiempo. Escribe entonces esos libros de poesía social que llevan a León Felipe a pedir disculpas por el poema que decía "Hermano, tuya es la hacienda [...] pero ¿cómo vas a cosechar el trigo [...] si yo me llevo la canción?", con el que indicaba que habían vencido unos, pero que la poesía se iba al exilio. León Felipe declara que en España habían quedado poetas: Ángela Figuera. El caso de esta autora es, en lo referente al descubrimiento de su lenguaje, en cierto modo similar al de Ángel González, que no comienza como poeta social; comienza como poeta que ha leído al 27, que hace sonetos, canciones... Luego, comprende que sus angustias y su desasosiego eran también los de su tiempo, y descubre un lenguaje más directo, más prosaico en cierto modo, en poetas como Celaya. Pero, en cuanto a Ángela Figuera, ¿a qué viene ponerla de ejemplo? Por los años 50, ella está en Madrid, está en contacto con los escritores y la vida literaria de este tiempo, con sus preocupaciones. Es una poeta social que completa una importante trilogía con Celaya y Blas de Otero. Y, después, ocurre un hecho que ya he comentado, y que vale más que muchos tratados para explicar ciertas situaciones: su marido, ingeniero, es trasladado en el año 60 a Avilés. Ella tiene que marcharse allí, debe seguir a su marido, y pierde el contacto. Ingenuamente, su marido, ya viudo, cuenta que en aquel momento también fue abuela. Descubre ese estado y, en lugar de dedicarse a escribir poemas, se dedica a hacer calceta, a jugar con la nieta o el nieto: vuelve a un papel típica y tópicamente femenino.

Y también me gustaría señalar que las conclusiones, las abreviaturas, las generalidades, tienen que deducirse a partir de la lectura directa de los poetas y de la situación de ese tiempo, y no a partir de simplificaciones que hayan elaborado otros críticos, otros antólogos, que no siempre tienen (y me incluyo porque soy antólogo) el suficiente conocimiento de la materia ni son una buena base.

Luis García Montero: José Manuel Caballero Bonald está pidiendo la palabra.

José Luis García Martín: Espero que no le haya molestado lo de "los eventos consuetudinarios"...

José Manuel Caballero Bonald (público): Quiero aclarar, ya que eres un crítico tan minucioso y tan solvente, que has hablado de un libro inexistente, que además dices que desdeñé.

José Luis García Martín: Algo del 49 o por ahí, no sé exactamente...

José Manuel Caballero Bonald: El 49... Yo ese libro no lo he podido desdeñar, porque no lo he escrito.

TERCERA MESA REDONDA

José Luis García Martín: ¿No hay un libro anterior a *Las adivinaciones*?

José Manuel Caballero Bonald: Ninguno.

José Luis García Martín: Entonces, estoy equivocado, pero lo he leído en algún sitio. Mis fuentes están equivocadas.

José Manuel Caballero Bonald: Simplemente quería aclarártelo porque, como sé que eres tan metódico, no quiero que me atribuyas ese libro.

Asistente del público: En ese repaso, en esa relación, buscando la tradición, inmediata o remota, de los poetas de los años 50, no he oído nada de la figura de Juan Ramón Jiménez. Cuando se ha hablado de que algunos buscan la *obra bien hecha*, ¿tiene eso algo que ver con la *Segunda antolojía poética* de Juan Ramón Jiménez? ¿Es importante para estos poetas de los que estamos hablando?

María Payeras: Puedo poner un ejemplo muy cercano: el del poeta Ángel González. Él ha contado, en esas ocasiones en que los autores son invitados a rememorar su historia personal, que en una etapa dura de su vida, cuando padeció una tuberculosis (un acontecimiento bastante frecuente en la España de aquellos días), le aconsejaron reposo. Marchó entonces a un pueblo de las montañas de León, para procurarle mejor ambiente a su restablecimiento, y allí fue donde se desarrolló su afición a la poesía. En las horas interminables de la convalecencia, le hicieron compañía los libros de poemas que le mandaban sus amigos, entre ellos, la *Segunda antolojía* de Juan Ramón Jiménez. Este fue uno de sus primeros deslumbramientos. Ángel González, que está presente, podrá matizar mis palabras, pero creo que a este deslumbramiento inicial le siguió otro en el que tomó más distancia. En su faceta como profesor y crítico literario, ha publicado un libro sobre Juan Ramón Jiménez en el que adopta una actitud más crítica aunque sin negar que fuera un gran poeta. Me parece que la trayectoria poética de Ángel González se inscribe más en otra tradición. Aunque no me gustan esa clase de polarizaciones, y mucho menos aquella, tan en boga años atrás, que oponía a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, creo que González se reconoce más en este último, y eso es algo que no solamente se aprecia en sus poemas, sino también en el análisis crítico que ha hecho de la poesía machadiana. Cuando habla, por ejemplo, de la "identidad de contrarios" en Machado, creo que está buscando ahí sus propias raíces..

José Luis García Martín: Realmente es cierto que ese libro, la *Segunda antolojía poética* de Juan Ramón Jiménez, supuso para muchos poetas el descubrimiento de la

poesía. Deslumbró también a Francisco Brines, a Carlos Sahagún y a otros muchos. Porque los libros de Juan Ramón Jiménez salían en ediciones minoritarias y, de pronto, se publica en una edición de bolsillo una selección de su mejor poesía. Yo creo que es un libro de cabecera para muchos autores. Pero una cosa es cuando uno descubre la poesía, a los catorce o quince años, y otra cosa, una vez asimilada, ya conscientemente, cuando uno comienza a escribir, la tradición que sigue. En el caso de Ángel González, tiene, aparte del libro sobre Antonio Machado, una antología y un estudio sobre Juan Ramón Jiménez. Yo creo que también está presente en alguna parte de su poesía, en cierto tipo de poesía impresionista, paisajística. Por ejemplo, en esos poemas de paisajes americanos de Ángel González, hay elementos de Juan Ramón Jiménez, poeta pintor y poeta del matiz, poeta impresionista. Pero está claro que se siente más próximo a Antonio Machado que a Juan Ramón Jiménez. Él podrá decirlo, o rebatirme como Caballero Bonald. Es lo bueno de tener aquí presente a la materia de estudio.

Ángel González (público): Es verdad que a mí me deslumbró Juan Ramón Jiménez, y empecé a escribir bajo su presencia, verdaderamente deslumbrante para mí. No soy el único: Caballero Bonald siempre ha reconocido el mismo hecho. Él ha sido más fiel a Juan Ramón Jiménez que yo. Yo no es que haya nunca ni siquiera insinuado que Juan Ramón Jiménez no sea un gran poeta. Lo que pasa es que su mundo se fue alejando un poco del mío, y de mí. Paralelamente, fui encontrando a un coetáneo suyo, Antonio Machado, que me interesó más, que me acabó pareciendo un poeta más hondo, más misterioso, con un mundo más complejo que el de Juan Ramón Jiménez (que es bellísimo, pero que a veces me resulta un poco plano y reiterativo). Pero, desde luego, ha dejado huellas en mi escritura; no sólo el gusto por la *obra bien hecha*, que a él le debo en parte, y a la generación del 27, sino también algunas maneras de escribir, como lo parentético, que en Juan Ramón Jiménez llega a ser exagerado (algún poema suyo es difícil de leer por la cantidad de guiones dentro de guiones que presenta el texto), y que yo creo que me viene a mí de él en alguna medida. Le debo más cosas: lo paisajístico, como tú has dicho, probablemente también. En fin, le debo mucho a Juan Ramón Jiménez, y sobre todo le debo el descubrimiento de una poesía que era para mí, cuando tenía dieciocho años, absolutamente nueva y verdaderamente deslumbradora. Caballero Bonald también ha reconocido siempre el magisterio de Juan Ramón; Francisco Brines y otros de mi generación lo han hecho. Otros no, como por ejemplo Jaime Gil de Biedma. Pero eso es lógico que ocurra.

Luis García Montero: ¿Querías decir algo sobre tradición y renovación en los poetas del 50? Algo que no se haya dicho...

TERCERA MESA REDONDA

El Grupo Poético del 50

José Luis García Martín: Tradición y renovación: sólo dos palabras; precisamente lo que caracteriza a todos los verdaderos poetas. La poesía es un arte milenario. Todos continuamos, cogemos ese hilo de la tradición y tratamos de devolverlo a los que vienen, si es posible un poco enriquecido, un poco agrandado; en cualquier caso, no empobrecido. En estos dos poetas, la tradición está escogida de entre toda la literatura española, y también de la de otras lenguas. Ellos la han enriquecido y transmitido a los demás. Pero cada uno a su manera, lo mismo que el resto de los poetas con los que se los suele agrupar. No se puede hablar en general.

Luis García Montero: Sin embargo, hay momentos donde la situación estética invita sobre todo a declaraciones orgullosas de ruptura, y el momento del que estamos hablando, por diversas razones, profundas y superficiales, invita más al respeto y la lectura de la tradición, ¿no?

José Luis García Martín: Bueno, siempre se rompe con alguien para enlazar con alguien. Los novísimos rompen con una tradición, la de la poesía de posguerra, el castellanismo, Antonio Machado (estaban hartos de tanto Antonio Machado paseado arriba y abajo), pero se traen a Ezra Pound, a Octavio Paz, a Manuel Machado... otra tradición distinta. En los poetas del 50 también hay un rechazo muy claro ante una tradición, en el momento en que el grupo, o una parte de él, se manifiesta como tal. No hay más que leer el prólogo de José María Castellet a *Veinte años de poesía española*, donde hay un rechazo explícito de la tradición simbolista, que es la gran tradición española desde el Modernismo, y en concreto un rechazo total de quien la representa, Juan Ramón Jiménez. Una cosa es que se leyera a Juan Ramón Jiménez a los dieciocho años y se le admirara, pero en el año 59, en el año 60, cuando se trata de aparecer como un grupo diferente de poetas que se enfrentan a otros, se le rechaza por completo, y no se antologa al Juan Ramón de la posguerra (porque esa antología de Castellet es de poesía de posguerra, y aparece la obra de los exiliados, de Cernuda y demás, hecha en la posguerra), ni "Espacio", ni ningún poema suyo. Hay una reivindicación de la tradición realista y un rechazo de otra tradición. Creo que siempre ocurre así. Tampoco hay que caer en las simplificaciones del tipo: los poetas sociales eran malos, pobres, analfabetos, ignorantes... llegan los del 50, que eran ricos, críticos, etc. Tampoco es así. No estaban huérfanos; los poetas del 40 no eran ignorantes ni analfabetos; eran cultos. Lo que hacen los del 50 es rechazar una tradición determinada y escoger otra. Pero ya había muchas y variadas lecturas y muchos poetas de diversas tradiciones influyentes.

MIGUEL GARCÍA-POSADA: *CABALLERO BONALD: LA PALABRA SUFICIENTE.*

Mi primer encuentro con la poesía de José Manuel Caballero Bonald data de hace más de treinta años. Fue en la antología de poesía andaluza contemporánea de José Luis Cano (primera edición de 1952), y después a través del libro *Pliegos de cordel* (1963), editado en la Colección Collioure, donde también conocí a otros poetas de esta promoción. Eran los tiempos de la poesía social y de la permanente discusión sobre ella. Yo vivía en Sevilla, donde la discusión era especialmente fuerte. El trasfondo político que alentaba en la polémica no favorecía precisamente la propiedad de los juicios. Pues bien, aquellos versos de *Pliegos de cordel* eran poesía social, poesía de la historia, y funcionaban poéticamente al margen de los despistes del antólogo oficial del género, Leopoldo de Luis, que tuvo a bien no darse por enterado de la existencia de Caballero Bonald en el mediocre monumento funerario que dedicó al género. El género, por cierto, tiene aún pendiente una antología, que arrojaría una calidad sorprendente, que haría justicia a un género vilipendiado. Además de Otero y Celaya, la integrarían, entre otros, Carlos Barral, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Ángel González, José Hierro, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Neruda y Miguel Hernández deberían estar también presentes.

Años más tarde, en una de mis primeras reseñas críticas, me ocupé de *Vivir para contarlo*, la primera edición de la poesía hasta entonces completa de Caballero Bonald; la reseña se titulaba "La palabra justiciera de José Manuel Caballero Bonald" y apareció en *El Correo de Andalucía* de Sevilla el 12 de abril de 1970. Pese a sus ingenuidades, aquella reseña contenía dos elementos sólidos:

a) Caballero Bonald, se decía, "es uno de esos escasos poetas andaluces incorporados a la vanguardia de la lírica española actual". Esas palabras encerraban una clara acusación contra la línea oficial de la poesía andaluza, representada entonces por una serie de poetas hoy perfectamente olvidados, pero que a la sazón cultivaban una poesía amable, conformista, bien pensante, que se quería hacer pasar por esencialista, estética, desinteresada, etc. Celaya ironizó sobre ella con no demasiado éxito, por otra parte.

b) El título, "La palabra justiciera...", aludía al contenido crítico de la poesía de Caballero Bonald. Que un lector entonces entusiasta de la poesía culturalista valorara así la obra de un poeta de la promoción anterior, tan radicalmente recusada por aquella otra emergente, significa que no siempre la dialéctica de los lectores coincide con la de los autores ni las escuelas. El lector se halla a veces al margen de los fenómenos propios de la guerra literaria. Aquel intento de parricidio ritual estaba condenado al fracaso y fracasó; pero hoy no debiéramos – o no se debería –

intentarlo de otra manera. Hablar de culturalismo como si fuera una pesadilla es otra manera de equivocarse.

La poesía social de Caballero Bonald, como la de Valente, Gil de Biedma, Ángel González o Claudio Rodríguez, era entonces tan vanguardista como la de los *novísimos*. Y es una buena poesía, que se ha salvado de los naufragios de la mala poesía social y de la mala poesía, sin más. La poesía social fue una necesidad estética inducida por las circunstancias históricas, que se consideraba antifranquista y se basaba en la mecánica de la lucha de clases. El fascismo, con su petrificación lingüística, es materia de primera mano para todo poeta que se precie. La anomalía esencial de la poesía social fue su excesiva duración, fruto de las circunstancias. Lo que en Europa se limitó a la guerra y primera posguerra, aquí se prolongó quince años más.

Mis primeras lecturas de Caballero Bonald me enfrentaron a una evidencia: la condición suficiente de su palabra. Suficiente para decir lo que dice, aunque lo dicho pueda ser oscuro, difícil o misterioso para el propio poeta. Jorge Guillén tiene un gran libro, *Lenguaje y poesía*, donde clasifica a los poetas en función de esta cualidad o de su ausencia: San Juan y Bécquer son poetas de lenguaje insuficiente; Gabriel Miró encarna la suficiencia del lenguaje. Podemos extender su clasificación: con San Juan de la Cruz estarían además de Bécquer y los simbolistas, Juan Ramón Jiménez, algunos de los surrealistas españoles, Claudio Rodríguez, el segundo Valente... Poetas de la confianza en el lenguaje, de lenguaje suficiente, serían Juan de Mena, Herrera, Góngora y sus seguidores, Rubén Darío, Tomás Morales, Jorge Guillén, incluso el mismo Lorca.

Juan de Mena es el primer poeta español que confía plenamente en el lenguaje, y Caballero Bonald lo ha reivindicado justamente, hasta en el título de uno de sus libros: *Laberinto de Fortuna*. En el prólogo a este poemario lo considera uno de los grandes innovadores de la lengua poética española y dignificador sumo de la lengua vulgar, que manipuló, violentó e instrumentó hasta hacer de ella un vehículo específico de lo poético. Mena tuvo la mala suerte de que después de él vinieran Garcilaso y el endecasílabo, que convirtieron en extrañas la música y las texturas del *Laberinto* meniano.

Esta suficiencia de la palabra se traduce en aquello que Pere Gimferrer ha llamado "la capacidad autogenésica que en ella [en esta obra] posee el lenguaje. Se suscita a sí mismo, se nutre a sí mismo, se propaga a sí mismo [...], la palabra, aquí, vive de la palabra..." (p.10, *Doble vida*).

Es el poema – me permito añadir – el que en primer lugar habla de sí mismo. Lo he escrito en otro lugar (*El País*, 25-XI-93):

"Caballero acumula, en la ceñida dicción de su verso blanco o en la ajustada factura de sus poemas en prosa, acumula, digo, expansiones verba-

les, cadenas conceptuales e imágenes volcadas hacia dentro: el lenguaje habla, en primer lugar, consigo mismo..."

No significa lo expuesto que ésta sea poesía sin referentes. Los tiene, pero es sustancialmente una poesía de "lenguaje centrípeto" (Northrop Frye), voluntariamente opaca, hermética a menudo, porque el discurso verbal es al cabo su gran protagonista: no –quede claro – para agotarse en sí mismo, sino para extraer de su propia densidad las fuerzas de la revelación, el *dictum* oracular, que instaura la verdad, o la ausencia de toda verdad, frente a los discursos falaces: los discursos institucionales de las iglesias, los bienpensantes, y el fascismo: "Sólo es verdad lo que aún no conozco", dice el poema "Cleto" en *Las horas muertas* (1959).

Por esa vocación oracular, la poesía de Caballero Bonald se acerca desde muy pronto al mito, entendido éste en su precisa concepción de categoría translingüística que se caracteriza por la sobreconcentración de significado. El primer poema de *Las adivinaciones*, "Ceniza son mis labios", concluye así hablando del hombre, es decir, del poeta que

"traduce la armonía furtiva del azar"

con

"su terrible
destino de buscador de Dios,
de elegido que espera
ahora,
todavía,
encender la ceniza de sus labios."

Que Dios hable obligado por el hombre indica una voluntad de suplantación por parte del poeta, que tiene a su cargo la responsabilidad de hablar, de revelar, de decir, lo que Dios no dice. Esta tensión oracular se extiende desde *Las adivinaciones* hasta *Diario de Argónida* (1997). Ello explica la aproximación de Caballero Bonald al mundo del flamenco, que se cifra, en lo que al verso concierne, en un libro, *Anteo* (1956). Los grandes cantes (soleá, siguiriya, saeta, martinete) son oraculares; revelan las verdades profundas, descienden a las encrucijadas oscuras adonde acude tembloroso el misterio humano. Así, la soleá habla de la desolación del hombre sin dioses, abandonado y humillado; la siguiriya marca la fidelidad del hombre a su destino terrestre; la saeta canaliza la protesta contra la opresión de la historia y de la misma religión que ha utilizado y manipulado a su favor la imagen de Jesús, y el martinete expresa la queja contra la explotación del hombre. Incluso, cuando, como ocurre en *Pliegos de*

cordel, la poesía de Caballero Bonald se vuelca más hacia fuera, la tensión oracular persiste:

"Inmortales
los crímenes, ¿clamamos todavía
a los falsos dioses
para que miserablemente
restituyan al tiempo su ignominia,
diriman el terror?"
("Documental", *Pliegos de cordel*)

La poesía es revelación de las miserias de la historia, de las abyecciones que los pueblos padecen bajo los poderes siniestros de este mundo, en este caso el nazismo – se trata de un documental sobre los hornos crematorios -.

Historia y mito han ido siempre parejos en Caballero Bonald. Eso explica que en las reordenaciones de *Pliegos de cordel* el autor haya introducido poemas muy explícitos de materia mítica; valgan "Renuevo de un ciclo alejandrino", "*Ante diem*", "Diosa en el Ponto Euxino", "Contrahistoria andaluza". Este último poema presenta dos culturas: la opresora y la oprimida y sepultada, "feraz y tolerante":

"Desde entonces resurge en algún tramo
de la memoria colectiva
una atávica mezcla de estupor y bochorno..."

El poeta andaluz – ahora en el más alto sentido del término – será, es, portador de ese estupor, de ese bochorno colectivo. He aquí la precisa raíz mítica de un libro como *Anteo*, dedicado al flamenco, y de ese retorno constante del autor a los orígenes míticos de Andalucía, el espacio fabuloso de la desembocadura del Guadalquivir, el mito tartesio que recorre toda esta poesía – y muchas de las novelas de Caballero Bonald -, y que emparentó a nuestro autor con determinadas imaginaciones de Fernando Villalón, Rafael Alberti e incluso García Lorca. Ya en *Las adivinaciones* leíamos el poema "Casa junto al mar":

"La casa está en el Sur: es lo mismo que un cuerpo
armonioso, registro de certeza embriagada
donde me vi vivir, orillas de un emblema marino..."

Repárese en el último giro, con su carga mitológica. También en *Las adivinaciones* hallamos el poema "Signos favorables":

"En medio de la noche oigo
la vigilia ritual de la naturaleza,
el fragor de los turnos vegetales.
Desde las nubes migratorias viene
tragándose la costa del verano,
la jadeante oferta de la tierra."

Y se añade:

"Mi memoria es la voz del campo junta."

Que es lo mismo que encontramos en *Laberinto de Fortuna*, en el texto en que "una bellísima harapienta"

"También junto al gran río, lloraba [...] por un perdido reino..."

O en el poema en prosa de *Descrédito del héroe*, "Navegante solitario", donde se presenta a Licurgo eligiendo como "refugio" las tierras marineras del Sur.

El oráculo que vive en la poesía de Caballero Bonald es siempre el de la historia, lejos de cualquier brumosa especulación. De la identidad de ese oráculo habla el verso y título de una sección de *Memorias de poco tiempo*:

"Mi propia profecía es mi memoria"

Que en el texto se explica así:

"Mi esperanza de ser lo que ya he sido."

Esto es, el niño de la infancia andaluza luminosa arrasada por la guerra civil, de la Sanlúcar mítica, sede de una cultura "feraz y tolerante", refugio de Licurgo, ámbito, pues, de la sabiduría.

El tiempo – la historia – no ha pasado en vano por esta poesía. El optimismo histórico, sin el cual no existe una epistemología de izquierdas, y que no debe confundirse con el optimismo bobalicón, alcanza su punto culminante en *Pliegos de cordel*, un libro de resistencia antifranquista y el más comunicable de todos los suyos. Pero ya en los sesenta la opacidad vuelve a tomar las riendas y el lenguaje se vuelve sobre sí mismo. La extrema densidad y la presión de lo oracular rompen incluso las ataduras del verso y surge primero el poema en prosa incidentalmente – en *Descrédito del héroe* (1977) – y luego, de modo total, en *Laberinto de Fortuna* (1984).

CONFERENCIA

El Grupo Poético del 50

La continuidad y coherencia de este mundo son visibles. En lo temático, en lo verbal, en los cánones métricos. Temáticamente, es una poesía de afirmación, que dice sí – dice, lo canta – a la naturaleza, sí al amor, contrapesada por los poderes oscuros que *Las adivinaciones* cifra en la noche, en el poema "Versículo del Génesis":

"Por las ventanas, por los ojos
de cerraduras y raíces,
por orificios y rendijas
y por debajo de las puertas
entra la noche..."

Caballero Bonald se acoge inicialmente al ámbito de la poesía aleixandrina, el único operativo para un joven poeta de la década del cuarenta, en lenguaje y visión, por más que los elementos personales sean ya ostensibles y por más que ciertos elementos de la tradición barroca, modernista y becqueriana afluyeran también a este discurso.

Memorias de poco tiempo (1954), libro ya muy personal, combina la indagación fenomenológica – el tema de la memoria – con el tema amoroso, la fidelidad a la tierra e incluso el tema político (así "Entre todas las manos"), temas éstos que se amplifican en *Las horas muertas.* De *Anteo* y *Pliegos de cordel* ya hemos hablado. Y así llegamos, pese a su relativa diversidad formal, a *Descrédito del héroe* y *Laberinto de Fortuna*, que a mi juicio son libros bastante complementarios. Ambos se nutren de la meditación continuada sobre la ruina y el acabamiento, la fatua condición de los héroes, el desengaño como forma del conocimiento, el vivir concebido como un hermoso y horrible laberinto, el poema como testimonio de supervivencia, el desprecio por quienes creen en la inmortalidad del arte, el odio al yo, la exaltación, en fin, de la sagrada tierra de Sanlúcar. La presión de los mitos es aquí particularmente insistente. Existe una vigorosa articulación mítica, de filiación clásica, que se remite a los espacios primordiales, convertidos en fuentes de la revelación – una revelación negativa -, de la que el lenguaje – germinal, poliédrico, relampagueante de sentido – se hace obstinado portador. Cabe recordar aquí el tratamiento de los mitos en Pavese, en sus *Diálogos con Leucò.* Hablo de una concordancia de visión, no tengo datos para señalar posibles influjos.

Esa revelación negativa llega a ponerlo todo en tela de juicio; todo, hasta los mitos de los espacios primordiales. Sea el poema "Doble vida":

"Mi vida equidista del espacio
en que no estuve nunca:
ya no me queda sitio sino tiempo."

Y en *Laberinto de Fortuna*, en "La botella vacía se parece a mi alma" leemos:

"otra vez soy el tiempo que me queda."

He aquí las insidias de la edad, del paso del tiempo, pero también la insatisfacción, como ha señalado Luis García Montero (1990), que produce toda representación, y el lenguaje lo es; en relación con la tentativa de vivir, aquella preocupación de los primeros revolucionarios soviéticos de que la revolución no los había hecho más felices. Tampoco el poema deroga la vida, ni hay estoicismo; véase "Contra Séneca":

"Me miran los ausentes: me envejecen mirándome."

Formalmente, la poesía de Caballero Bonald se caracteriza *dominantemente* – no exclusivamente- por la regularidad métrica, dentro de la tradición que siguió al posmodernismo, incluso cuando prosifica el verso, y, como poeta de expresión centrípeta, por el rigor y la riqueza verbales, que se manifiestan en las acumulaciones de adjetivos, el uso abundante de la epítesis, la tendencia a la dilatación de la sintaxis y el ritmo, las imágenes metafóricas, los cultismos léxicos y el tratamiento activo del material sonoro de la lengua. La poesía de Caballero Bonald se me aparece como cristalización unitaria de las mejores tradiciones barrocas españolas, Quevedo y Góngora a la vez, sin olvidar a los neobarrocos (Rubén Darío y Neruda en especial), ni las conquistas de la imaginación moderna, señaladamente la surrealista.

Caballero Bonald ha proclamado reiteradamente su devoción por Cernuda. De él le viene el tratamiento coloquial del poema, sin perjuicio de su hermetismo verbal; esa coloquialidad, por lo demás, no fue exclusiva de Cernuda; pensemos en la poesía de Pedro Salinas. Este hermetismo se conjuga con la perspectiva moral. Lejos y no sólo lejos, sino visiblemente hostil a todo planteamiento metafísico, Caballero Bonald busca la reflexión ética, la vinculación moral de su discurso al mundo.

La primera redacción de este trabajo fue anterior a la composición y publicación de *Diario de Argónida*. Con todo, el libro, excelente libro, no hace sino confirmar los supuestos ya examinados. Es insistente el tema del tiempo:

"Ya el tiempo acecha
como una errata al borde de la página en blanco."

Recurre el tema de la memoria, de su fragilidad, de incluso su invención, asunto éste desarrollado al frente del libro *Tiempo de guerras perdidas:*

"Evocar lo vivido equivale a inventarlo
.....
Vigencias del recuerdo, olvidos aplazados."

El agnosticismo vuelve a aparecer:

"Los dioses son ya pocos y penúltimos."

Y, naturalmente, hasta el punto de titular el libro, comparece, poderoso, el mito de Andalucía la Baja, de Argónida, el Coto de Doñana:

"Comprobarlo [que vivo] equivale
a saber que mi historia
coincide justamente con esta geografía."

Espacio sagrado y propicio, por tanto, a la revelación, que nos conduce directamente al espacio homérico, al mito antiguo:

"a veces
una sirena desenrosca
la disonante cinta de su melancolía
por los opacos círculos del aire."

La voz satírica se ha acentuado, creo, como acreditan varios poemas y conforme a la voluntad moral, deseosa de un orden histórico justo, que siempre ha alentado en esta poesía. Voz satírica que no deja de ser a su manera una voz también oracular.

Diario de Argónida es el octavo y, por el momento, último libro de Caballero Bonald. Un poeta justiciero, como lo llamé hace ya casi treinta años, justiciero, sí, pero con la justicia de la poesía, que es en primer lugar la justicia del lenguaje: un lenguaje irreductible a los códigos fosilizados, un lenguaje que el poeta vive como experiencia creadora, germinativa, de modo que el mero acto de nombrar, de decir, se convierte en la negación de todos los discursos unidimensionales. Función lingüística y terapéutica de la poesía, que devuelve al lenguaje su primordial poder genésico, creador, y que hace del poema el espacio de una revelación donde las fuerzas demoníacas de la historia y las voces falaces de los consuelos engañosos se baten en retirada, mientras el sujeto poético se ensimisma en cielos todavía no perdidos, que son la única salvación real e inmediata del hombre.

CUARTA MESA REDONDA

LOS NIÑOS DE LA GUERRA
Moderador: Josefina R. Aldecoa
Participantes: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y Miguel García-Posada.

Josefina Aldecoa: Es para mí un verdadero placer, y un honor, estar aquí esta tarde en compañía de estos señores que tengo al lado, y para hablar de un tema que es para mí muy querido y muy apasionante, "Los niños de la guerra".

Aunque estos encuentros que se celebran estos días giran en torno al grupo poético de los 50, el hecho de invitarme a mí a esta mesa redonda entre poetas tiene como objeto, me parece, el traer, de algún modo, la presencia de los narradores. Porque no podemos olvidar que las experiencias de aquellos *niños de la guerra*, que teníamos entre ocho, diez, once años entonces, y que en los años 50 empezamos a escribir, cada uno a su manera y en su género, son comunes a los que fueron poetas o fueron narradores. Son las experiencias de una infancia en guerra, y en guerra civil, que es la más espantosa de todas las guerras. En un libro que organicé y en el que hice un largo prólogo, unas semblanzas de diez escritores, una crítica, una biografía, etc., y que publiqué a principios de los 80, titulado *Los niños de la guerra* trato de situar, en una especie de memoria generacional, lo que significó ser niño en la guerra y lo que yo creo que en los años 50, cuando todos teníamos ya veintitantos, impulsó a una serie de narradores (y poetas, por supuesto, pero yo hablo concretamente de los narradores) a contar parte de lo que vivieron, y a dar testimonio de la realidad del país en ese momento. Hay que pensar que nosotros fuimos niños de la guerra, adolescentes de la posguerra, jóvenes de la posguerra (que duró tanto) y de una guerra mundial, y que cuando llegamos a la Universidad, era una Universidad por la que circulaban todavía con pistolas los que habían ido a la División Azul (yo lo he vivido en Madrid). Es decir, que todavía estaba la guerra allí, en plenos años 40. Cuando empieza a escribir todo este grupo de *niños de la guerra*, de algún modo coinciden en la forma y, sobre todo, en el fondo, en los temas. Tanto poetas como narradores sienten la necesidad de hablar de lo que ven a su alrededor, una España más bien triste, más bien deprimida, destrozada, con unas gentes que no acaban de recuperarse y, además, sometidas a una censura terrible en lo intelectual. Eso fue lo que encontramos en nuestra juventud. Es natural que en los primeros versos, cuentos y narraciones de estos jóvenes escritores se refleje esa realidad. Creo, lo dije antes y lo repito ahora, que nada une tanto como las experiencias comunes, y comunes fueron para nosotros una serie de vivencias que luego hemos visto en nuestros libros. Tengo, si hay ocasión quiero leerlo, un fragmento de Caballero Bonald que habla de una experiencia muy parecida a la que yo tuve; tengo otro de Ana María Matute, otro de Jesús Fernández Santos... Es decir, podemos ver en lo que van escribiendo esa experiencia común.

Pasan los años, se sigue escribiendo en este sentido que se dio en llamar *realismo social*, *realismo crítico* (como se le quiera llamar: realismo era, desde luego) y cuando, avanzados los años 60 y cerca de los 70, va cambiando un poco el país y se va abriendo al exterior, cuando casi sin darnos cuenta empiezan a precipitarse los 70, y en 1975 llega, al fin, la democracia, yo observo en todos mis compañeros de generación (y ahora sí que hablo exclusivamente de lo que más conozco, de los narradores) un cambio: ya no se estaba escribiendo siempre novela *social* o novela *realista*; ya cada escritor comienza a escribir de otras cosas, aquéllas de las que habría escrito antes, probablemente, si no se hubiera visto en esa circunstancia histórica. El compromiso ético está siempre en el trasfondo (es una generación con un gran sentido ético), pero ya los escritores se sienten más libres para tratar conflictos personales, relaciones entre personas, y la crítica (si la hay) va por otros caminos, no declaradamente sociopolíticos o socioeconómicos. No se habla ya solamente de la gente que vive mal desde el punto de vista material, y del clima de humillados y ofendidos en el que viven, sino que se habla de otros problemas. Se sienten un poco liberados de esa obligación que tenían en los años en que a través de los foros habituales de la prensa, el parlamento, la calle, no se podía manifestar la opinión. Paralelamente, se incorporan nuevos escritores jóvenes, ya desde principios de los 60 y de los 70, y nos encontramos en un momento en que hay variedad de edades y de generaciones (me refiero a generaciones cronológicas, no a ninguna otra cosa) coincidiendo, y de algún modo esto hace que cambie la literatura. En los años 80, sigue esa sensación de libertad, de esplendor en todos los sentidos; parece que al fin hemos encontrado en el país el camino que deseábamos y, sobre todo, la soñada libertad. Sin embargo, llegamos a los 90 y, no se sabe bien por qué (yo le he dado muchas vueltas, y pienso que es porque hay momentos de desazón política, en los que parece que las cosas no van tan bien), surgen libros que vuelven a hablar de la memoria histórica, de la guerra, de la posguerra... Personalmente, y casi sin darme cuenta, yo, que había estado mucho tiempo sin escribir, por razones privadas, que me reincorporo a principios de los 80 a la literatura y escribo tres novelas seguidas no directamente sociales ni políticas, resulta que a finales de los 90 empiezo a sentir la necesidad de volver atrás y de contar lo que he vivido. Entonces, publico *Historia de una maestra*, la trilogía en la que se narra la historia de una mujer, que abarca casi todo el siglo XX, y que atraviesa toda la historia de España: la dictadura de Primo de Rivera, la República, la Revolución de Octubre, el 34, la guerra civil, la posguerra, y que termina justo en el 82, año en el que esta mujer muere, en el momento en que los socialistas ganan por primera vez las elecciones. Tengo un dato muy significativo: cuando terminé *Historia de una maestra* y se la di al editor, me dijo que le encantaba y que la iba a publicar, pero que no tenía la menor esperanza de que tuviera eco, porque era un tema que no interesaba nada. Y yo estaba convencida de lo mismo. La escribí porque quería

hacerlo, pero estaba segura de que no iba a interesar que hablara de esa España terrible en la que se estaba fraguando ya la guerra, de los años breves y brillantes de la República, del fracaso de todo aquello. Lo mismo que el editor. Y lo curioso es que, publicada en 1990, esa novela tiene de repente mucho éxito, no por mis méritos (como yo ingenuamente pude pensar al principio). Enseguida empecé a darme cuenta, por las charlas, coloquios, preguntas y entrevistas que me hacían, que lo que interesaba, seguramente mucho más que la novela, era el tema. Interesaba tanto que decidí continuar, y me metí en la guerra, en la segunda novela, y luego en el exilio. Todo esto viene a cuento de que en los años 90 (y creo que mis compañeros de mesa estarán de acuerdo) hay un renacer de la memoria histórica, una necesidad de volver a hablar de las cosas que parecían un poco apagadas. Estoy convencida de que eso ocurría porque los años gloriosos de aquella transición tan delicada y tan fina, en la que todo el mundo se quería tanto y en la que todo estaba olvidado, habían sido una especie de autoengaño. No se pueden cerrar las heridas cuando no están limpias y cicatrizadas. De ahí que se produzca en los 90 esa nueva explosión de memorias, montones de memorias. A mi derecha y a mi izquierda tengo dos ejemplos. Cuando Caballero Bonald publica *Tiempo de guerras perdidas*, me emocioné profundamente: me parece un libro maravilloso, extraordinario, y allí encontré otra vez todo lo que recordaba de mi infancia y mi adolescencia. Luego vienen, aunque él es mucho más joven, las memorias de Miguel García-Posada, que vuelven a incidir en todo lo que vivió, como es natural. Cuando descubrí esto, empecé a pensar y me salían así como diez títulos de novelas y memorias que trataban el tema.

He querido hacer esta especie de introducción histórica, en gran parte basada en la pura observación personal, para dar paso a la opinión de los que estamos aquí sobre cualquiera de las partes que he esbozado. Creo que Caballero Bonald, riguroso contemporáneo, amigo y compañero, niño de la guerra, nos puede decir algo en torno a lo que he tratado de insinuar.

José Manuel Caballero Bonald: Empezaré por decir que yo recomendé que figurara en el congreso este temario general de "Los niños de la guerra", un epígrafe tan limitado como desorbitado, según se mire, pero que me pareció que tenía una relación muy peculiar con el grupo del 50, aunque sólo colateralmente se podía incluir en un mismo enfoque, no ya crítico, sino temático, el amplio concepto de *niños de la guerra* y el de *grupo del 50*, que son cosas muy diferentes.

Cuando Josefina escribió y publicó su libro *Los niños de la guerra*, ahí estaba un grupo de escritores (creo que no había ningún poeta, nada más que yo), que eran Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Rafael Azcona, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, yo mismo... Yo tenía relación con estos escri-

tores, más con unos que con otros: con Ignacio Aldecoa, por ejemplo, me veía en las tabernas de Madrid, tristes y nocturnas, de cuando en cuando; a Rafael Sánchez Ferlosio apenas lo he tratado; a Carmen Martín Gaite, esporádicamente... Ese grupo de *niños de la guerra*, que a mí me gusta llamar *primeros adolescentes de la posguerra*, creció, por razones históricas obvias, con el telón de fondo inevitable, terrible, de la guerra civil, que habíamos vivido de alguna forma cuando niños. Yo no soy un *niño de la guerra* en sentido estricto. Mis recuerdos, mi memoria, no están enlazados a la guerra civil, por razones bastante lógicas: yo vivía en Jerez, pertenecía a una familia normal de derechas (relativamente de derechas: mi padre era un republicano moderado, al que registraron varias veces la casa los falangistas, pero esos recuerdos son muy vagos). Solamente tengo, como también Miguel García-Posada ha contado alguna vez, recuerdos fragmentarios; por ejemplo, del primer muerto en la calle (en la calle Caballeros, donde yo vivía), las descargas de fusilamiento... lo que recordamos todos. Pero eso no se reflejó para nada en mi obra; yo viví como al margen de ese drama pavoroso que se desarrollaba a mi alrededor pero apenas me afectaba. Tuvieron que pasar los años para que yo fuera, poco a poco, consciente de esa experiencia personal, y para que me enfrentara, poco a poco también, a un medio y a una realidad histórica que detestaba, que gradualmente fui detestando. Cuando me fui de Jerez a estudiar Náutica a Cádiz, y luego Filosofía y Letras a Sevilla, cuando estaba enfermo como todos nosotros (éramos tuberculosos, que era una cosa que también nos unió bastante...¿o no nos unió? No, no nos unió nada), al cabo del tiempo, digo, recapacitando en lo que estaba ocurriendo, seguramente cuando hice las milicias navales universitarias, tuve la conciencia de que aquello era un disparate: la instrucción, los trabajos inútiles, unas consignas tremendas que había en la Escuela de San Fernando, donde estábamos en el primer curso de las milicias... Había un lema escrito con grandes letras en una tapia, que decía: "El que manda más, sabe más y siempre tiene la razón". Aquello me dejó estupefacto. A partir de ahí, de esos indicios absurdos, opté por contestar a esa realidad con unas pequeñas muestras personales de descontento, pero no en mi obra. Cuando he releído mis primeros libros (que aunque García Martín dice que tengo un libro del año 49, no es verdad: mi primer libro apareció en el 52), he visto en *Las adivinaciones* como un fondo sombrío, pesimista (me parece que lo he comentado alguna vez con Ángel), que no se corresponde para nada con mi experiencia personal. Yo era un niño más o menos feliz, que andaba por aquí, por estos alrededores, por la Alameda Vieja, metiéndome en estos patios ruinosos y estas escombreras que eran entonces el Alcázar: un niño relativamente feliz, creo yo. Pero mi poesía era pesimista; había una amargura de fondo que no me explicaba. Y he llegado a la conclusión de que era un contagio ambiental. El Jerez de aquellos años (estoy hablando de los años de la inmediata posguerra: los años 41,42,43...) eran realmente terribles: el hambre, el frío,

el miedo, eso se palpaba; no llegaba a mi casa, pero yo lo palpaba. Seguramente eso es lo que aparece en mi primer libro de poesía, sin que yo me lo propusiera. Es posible, tampoco estoy muy seguro (bueno, no estoy seguro de casi nada). Con el tiempo, fui relacionándome con otros amigos que sí se me habían anticipado a enfrentarse, de una forma moral primero, a la situación, y ahí, en la lucha en la Universidad, en la lucha clandestina antifranquista, fui tomando una clara conciencia de lo que ocurría. Los acontecimientos del 56 en la Universidad, en Madrid, esas primeras agitaciones de reactivación política, sí me afectaron de modo directo. Pero todo eso fue mucho antes de que existiera el grupo del 50 como tal, un grupo independiente de los otros compañeros de la misma edad, de la generación que recoge a todos los escritores nacidos entre 1925 y 1933, más o menos. Sólo cuando establezco vínculos de amistad con otros compañeros como Ángel González, Carlos Barral o José Agustín Goytisolo, empiezo a trabajar políticamente en cosas que yo creía que tenía que hacer, que me justificaban a mí mismo y, por otra parte, conectaban con las discordias frente al medio en el que había vivido, en el que me había desarrollado como escritor.

Josefina Aldecoa: Ángel, ¿qué te parece si tú continúas, para que dejemos al más joven el tercero?

José Manuel Caballero Bonald: Porque él no es niño de la guerra; él ya es...

Miguel García-Posada: Yo soy de una guerra muy especial.

Ángel González: Partiendo de un principio, el rótulo de *niños de la guerra* (que, según recordaba con José Luis García Martín, creo que fue obra de Jiménez Martos, en una antología muy anterior al libro que publicó Josefina) quedó como rótulo generacional, junto con *generación del 50* o *generación del medio siglo*, y es un rótulo que nunca me gustó. Nunca me gustó por cierto matiz ternurista, la apelación a la infancia, que me produce alguna incomodidad. Estoy de acuerdo completamente con lo que ha dicho Pepe, y lo hubiera dicho antes que él si me hubiera tocado hablar antes: yo creo que sería más justo y más lícito hablar de *los adolescentes o los jóvenes de la posguerra*. La guerra civil, en efecto, es un hecho que todos los que nacieron en mi año vivieron de niños, pero no lo vivieron igual, de manera que no se puede decir que sea una experiencia compartida. Unos de esos niños estaban ganando la guerra; otros la estábamos perdiendo. Por lo tanto, las experiencias son muy diferentes. Y no sólo eso: tampoco es lo mismo vivir la guerra en un lugar donde la guerra se escucha en el *parte*, como se decía entonces, que daba la radio todos los días, que vivirla en un campo de batalla, como yo en Oviedo, que fue una ciudad cercada donde la guerra duró (pero

duró enfrente de mi casa) año y medio. E insisto: no es lo mismo estar en las familias que ganaban la guerra que en las que la estábamos perdiendo. De manera que mi experiencia de la guerra no se parece en nada a la de Jaime Gil de Biedma, por ejemplo. Gil de Biedma evoca los años de la guerra civil como años de infancia feliz, en sus feudos de Nava de la Asunción. Él recuerda los pinares ("pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete") y luego reconoce lo que yo digo, y Pepe dijo antes que yo: que tal vez lo que nos une como grupo dentro de una generación es la vivencia de la posguerra. Jaime dice: "Mis ideas de la guerra cambiaron / después, mucho después / de que hubiera empezado la posguerra". Muchos de estos poetas del grupo pertenecían a familias de derechas, con una ideología, en el caso de la de Pepe, moderada, pero en otros casos realmente comprometida con el bando de la derecha, y hubo en ellos un cambio de actitud muy meritorio durante la posguerra precisamente. La experiencia de la posguerra sí la hemos vivido más o menos igual; todos hemos vivido aquellos años sombríos, autoritarios, sin libertad. Todos hemos tenido una educación parecida, una mala educación. Casi todos, salvo algunos astrónomos como Caballero Bonald, estudiamos Derecho en unas Universidades nefastas. En realidad, todo mi esfuerzo educativo, y creo que el de muchos de mis compañeros de generación, era para negarme a aceptar y a aprender lo que trataban de enseñarme. Aprender a decir que no. Y luego, los que ya manifestaban, muy tempranamente, una vocación literaria intentaban reconstruir una tradición que se nos había quebrado, que nos habían entregado mutilada y rota. De manera que todos navegamos por las mismas librerías, buscando y encontrando libros editados antes de 1936. Todos leímos los mismos libros del 27 más o menos a la misma edad. En esto sí hay cierta homogeneidad dentro del grupo (e insisto, con Caballero Bonald, en hablar de grupo: la generación es un concepto más amplio): es bastante coherente en el sentido de un conjunto de personas que toma conciencia de una realidad deleznable, intolerable ética y políticamente, y la toma al final de la adolescencia, en los primeros años de la juventud. La educación también nos da homogeneidad.

Y creo que queda apuntado en lo dicho un tema para la discusión.

Miguel García-Posada: Yo voy a ser breve por varias razones, entre ellas la de que no soy lo que se llama en sentido estricto un *niño de la guerra*. Pero sí quiero hacer tres consideraciones.

La primera es que la guerra fue en mi instrucción una presencia sutil pero insidiosa y obsesiva. Algo de esta insidia y de esta persistencia, que se colaba por los rincones, apareció en el primer volumen de mis memorias, pero van a reaparecer con mucha más fuerza en el tercero, porque desde entonces he averiguado cosas. Por ejemplo, yo no sabía (aunque lo sospechaba, lo intuía) que un terrible jesuita que me dio clases y me martirizó auxiliaba a los torturados por Díaz Criado en la calle de Sevilla

donde estaban los Luises, en la calle Trajano, donde había una checa, y donde tras la tortura se les encaminaba para bien morir. Yo me sospechaba algo de esto, pero ahora lo he comprobado leyendo un libro admirable, *Víctimas de la guerra civil*, publicado en "Temas de hoy" y coordinado por Santos Juliá. Este individuo, con su nombre y apellido, era el que auxiliaba a los torturados a bien morir. Yo no sabía tampoco, luego me he enterado, de que un tío mío se negó a asistir a un fusilamiento, tiró el fusil y salió corriendo. No sé cómo se libró del correspondiente Consejo de Guerra. De manera que, para alguien con una mínima conciencia, aunque nacido después de la contienda, Franco mantuvo de tal manera el espíritu de la guerra civil durante toda su vida, que era imposible no darse cuenta de lo que había ocurrido.

Hay algo que todos los que vamos teniendo alguna edad sabemos: los años aparecen muy lejanos cuando uno tiene pocos, y aparecen muy cercanos cuando uno tiene más. Entonces, cuando yo adquirí cierta conciencia de mí mismo (y perdonen que me remita a mi experiencia, pero de otra no dispongo), la guerra comenzó a acercárseme mucho más. Empecé a ver que este país había entrado en un paréntesis obligado, artificial, y que había muchas heridas por cerrar. Pero, además, la dictadura nos lo recordaba de manera expresa. Ahora se dice que el franquismo terminó antes de lo que terminó. No sé, pero a primeros de los 60 fueron ejecutados anarquistas a garrote vil, en 1963 fue ejecutado Julián Grimau como consecuencia de los crímenes cometidos por la guerra civil, y hasta 1969, cuando ya habían pasado treinta años, no se dictó formalmente algo así como la prescripción de los delitos de la guerra. De manera que la guerra civil ha durado en este país mucho más de los tres años que duró físicamente. Toda la gente de mi generación con una mínima conciencia ha tenido esas reminiscencias familiares, o se ha podido dar cuenta. Y quien no se ha dado cuenta es porque no ha querido, tan traumático y terrible fue todo aquello.

Hay un tercer tema, y es que en 1978 se dictó una amnistía, es decir, más que una amnistía una voluntad de amnesia generalizada, con la consecuencia de que media España no ha podido llorar solemnemente a sus muertos, que media España se ha tenido que tragar la victoria e ir conllevándola en la estela de los años como buenamente Dios le ha dado a entender. Recuerdo que, todavía en diciembre del año 98, se publicó una carta en el diario *El País* en la que una señora de Barcelona reivindicaba la restitución de los honores militares para su padre, que había sido coronel, creo, y en el año 98, hace apenas diez meses, aún no se le habían repuesto, seguía siendo un proscrito. Y todo lo que ha pasado en relación con el general Pinochet revela que hay una herida en la conciencia colectiva que yo quiero creer que ha de saldarse de alguna manera. No bastan las declaraciones simbólicas, como la recientemente formulada por el Congreso de los Diputados (donde, de todos modos, me pareció muy significativo que cierto partido se negara a votar esa resolución).

Así que, en bastantes sentidos, por lo menos los que tenemos cierta edad, hemos sido *niños de la guerra*.

Josefina Aldecoa: Quería dejar bien claro que no estoy de acuerdo con el término *generación*, tal como suele emplearse. Yo, siempre que hablo de *generación,* me refiero a generación cronológica. Y todos pertenecemos a una u otra generación. Pero todos; no los escritores, los pintores o los médicos. Cuando se utiliza, por ejemplo, de generación de *los niños de la guerra*, se habla de todos los que vivieron la guerra como niños. Lo otro sí es un grupo; tampoco es una *escuela*, una escuela literaria, en la que todos escriben de lo mismo, o del mismo modo, o influidos por alguien. Creo que *grupo* es la acepción más acertada, porque el *grupo* no tiene necesariamente que estar formado por gentes iguales, aunque tengan algo en común, como puede ser en este caso la poesía. Ahora bien, yo jamás he aceptado lo de *generación* más que cuando se habla en general. Entonces sí, claro: todos los nacidos en tal año pertenecen a tal generación, pero nada más. En cuanto a lo literario, *grupo*: grupo de narradores, grupo de poetas...

José Manuel Caballero Bonald: Una apostilla: yo creo que, se diga lo que se diga, el grupo poético del 50 se formó porque sus miembros decidieron de común acuerdo formarlo. No tiene nada que ver con lo que ocurría alrededor desde el punto de vista generacional, quiero decir de la cronología literaria. Es muy posible, o indudable, que todas las afinidades de las que se habla entre los presuntos componentes del grupo del 50 sólo sean rastreables leyendo sus libros. Hay que leer los libros de poesía para saber de qué se trata. Pero, humanamente hablando, éste era un grupo coherente y, además, aunque sea con reservas, un grupo vinculado por la amistad y los hábitos comunes. Todos, aparte de la procedencia familiar, universitaria y de la actitud moral frente a la situación, éramos más o menos amigos. Tampoco éramos amigos absolutamente íntimos: algunos eran más amigos que otros. Ángel era muy amigo de Gil de Biedma; yo era muy amigo de Barral, o de Valente al principio; Valente era muy amigo de Claudio Rodríguez, al principio, y así... Luego, unos se bajaron en marcha, se desentendieron, porque les dio la gana o porque les pareció oportuno, pero la consistencia del grupo, con independencia de sus actitudes literarias, era evidente. Éramos unos amigos relativos, insisto en eso, pero que nos veíamos con frecuencia, leíamos (como ha dicho Ángel) los mismos libros, nos respetábamos mutuamente y teníamos, sobre todo, una actitud política muy similar. La oposición a la dictadura, la lucha clandestina, fue algo que dio también una evidente coherencia como grupo a estos ocho o diez poetas del 50. García Hortelano incluye en su *Antología* a Valverde, que es discutible; no incluye a Crespo, que para mí no es discutible, porque estaba desde el principio con el grupo:

yo codirigí con él una revista, *Poesía de España*, especialmente orientada para canalizar la poesía que hacíamos entonces. Otros incluyen a Sahagún, que es mucho más joven. En fin, el hecho de que sean ocho o diez poetas, y que unos sobren y otros falten, depende del mandarín de turno o del fotógrafo en comisión de servicio. Por supuesto que no estoy hablando de ninguna cuestión estrictamente literaria, sino de actitudes humanas, de compañerismo dentro de una promoción.

Ángel González: Yo creo que es cierto que la lucha antifranquista nos cohesionó mucho, aparte de otras afinidades que se manifestaron muy pronto, a primera vista casi, o sin el casi. Hay poetas que por su escritura (y no estoy hablando ni de la calidad de los ocho o diez poetas a los que se refería José Manuel Caballero Bonald, ni de la poca o mucha calidad de otros poetas) se podían acercar, por su realismo de fondo social o crítico, como por ejemplo Eladio Cabañero. Pero Eladio Cabañero llevaba una vida completamente marginal respecto a las actividades antifranquistas y, por lo tanto, nunca formó parte del grupo de una manera visible. Se podían citar otros nombres. Pero, en efecto, la lucha contra la dictadura, en la que todos participamos en distinta medida, dio una gran cohesión al grupo.

Josefina Aldecoa: Yo diría que eso del grupo no era algo que los mismos componentes fomentaran, diciendo "somos del grupo tal o del grupo cual". Creo que ha sido un término que se empezó a utilizar cuando críticos, ensayista, observadores, o la gente en general, vieron que estaban surgiendo y publicando una serie de personas más o menos de la misma edad y que tenían cosas en común. No creo que hubiera conciencia de grupo, aparte de lo humano, eso sí. En la mayor parte de los casos, y entre los narradores por supuesto, éramos amigos; en épocas de dictadura, además, ese tipo de relaciones, de amistades, de trato frecuente, se da mucho, porque hay necesidad de estar cerca, de estar juntos. Yo creo que eso ha venido mucho más desde fuera que desde dentro. Con la obra pasó igual: pueden tener (hablo de lo estrictamente literario) unos rasgos comunes, pero son generales, de la época que viven; pero en cuanto al estilo, a la manera de hacer sus libros, de construir los personajes, cada escritor es absolutamente independiente, y no son comparables unos con otros. En el momento del arranque, se empiezan a ver, a descubrir una serie de características, pero las ven desde fuera; yo no creo que las vean los mismos de dentro. Pasando el tiempo, uno puede aceptar o no que tiene puntos de contacto con ese grupo. Pero no es algo como un club o una asociación que uno haga. Eso viene *a posteriori*.

José Manuel Caballero Bonald: Yo no estoy de acuerdo con eso.

Josefina Aldecoa: Qué bien, empieza a animarse esto.

CUARTA MESA REDONDA

El Grupo Poético del 50

José Manuel Caballero Bonald: Yo pienso que había una astucia corporativa clarísima en los poetas del 50. Nosotros nos unimos por razones de conveniencia literaria y de estrategia política. En primer lugar los de Barcelona (Barral, Gil de Biedma y Goytisolo); a través de ellos Valente, Ángel y yo, y con posterioridad, otros dos grandes poetas, Paco Brines y Claudio Rodríguez. También pensábamos que, juntos, podíamos tener más fuerza, ascender más pronto a las cumbres del Parnaso. La calidad literaria de cada uno era otra cuestión. No se hablaba de consignas, salvo las de esos mandarines a los que me he referido, consignas ideológicas que unos admitían y otros no; salvo eso, no había una norma que nos unificara, y las identificaciones literarias o estéticas, cada cual las entendía de una forma. Pero sí existía la constancia de pertenecer a un grupo coherente que se iba a oponer con su poesía, con las armas de la literatura, al franquismo, de acuerdo con aquellas utopías de cambiar la vida y la historia. Éramos conscientes, insisto, de la viabilidad operativa de ese grupo. Ahora bien, había otro conjunto de novelistas que prácticamente se podrían englobar también en el grupo de los poetas del 50: los Goytisolo (Juan y Luis), Juan Marsé, Alfonso Grosso, Fernández Santos, Ignacio... El caso de Ignacio Aldecoa, ya que está aquí Josefina, es muy curioso. Yo hice un prólogo para una edición de su poesía y otro para su primera novela, *El fulgor y la sangre*, donde contaba por qué Ignacio había sido de pronto desplazado de la nómina de los novelistas de referencia. Los narradores del grupo paralelo a los poetas del 50 pensaban que Ignacio había escrito una novela peligrosa; trataba de un cuartel de la Guardia Civil y de un problema dramático dentro de ese cuartel: la muerte de un guardia que no se sabía quién era. Eso, ya de entrada, parecía un tema tabú, improcedente a efectos políticos. Naturalmente, todo aquello tenía entonces cierta justificación, aunque luego las aguas volvieron a sus cauces, y cada uno entendió el asunto a su manera. Pero, en principio, las matizaciones, las susceptibilidades políticas eran tales, que cualquier persona que no obedeciera a esas normativas era tildado un poco de sospechoso. Por lo menos, de sospechoso.

Miguel García-Posada: Yo quería decir a Josefina que, en el caso de los narradores, hay una concurrencia en la revista de Rodríguez Moñino.

Josefina Aldecoa: Es que el caso de Barcelona es totalmente distinto al de Madrid.

Miguel García-Posada: No quiero decir que se pongan de acuerdo para hacer un grupo pero, de alguna manera, se va forjando. ¿Quiénes intervinieron en la revista de Rodríguez Moñino?

Josefina Aldecoa: Estoy de acuerdo contigo y, además, me parece muy bien que hayas aludido a la revista.

Por orden en cuanto a lo del grupo poético, hay que decir que siempre que se alude a la generación o grupo de los 50, se habla mucho más de los poetas, porque son más, o es más coherente, o lo que sea. El caso de los narradores, por lo menos los de Madrid, es distinto. Es verdad que estaban muy agrupados, incluso algunos de Madrid, en torno a los de Barcelona. Tiene mucho que ver con las publicaciones en Seix Barral, la editorial de Carlos. Entonces, estoy de acuerdo en todo lo que has dicho pero, en el caso de los narradores, que es el que conozco, te puedo asegurar que esa sensación de grupo (podemos dar nombres, ocho o diez) que está haciendo algo contra algo, que tiene algo por encima, no la teníamos. En el caso de los narradores que tú mismo has citado, había una gran amistad, una gran afinidad en gustos y un descubrimiento común de novelas y novelistas, sobre todo extranjeros, que no llegaba nada. Si uno podía traer libros de Francia, de los existencialistas, por ejemplo, los leía y nos los pasábamos. Yo era socia de la Casa Americana, sacaba libros de la biblioteca y los prestaba. Recuerdo que cuando salió en *Life* un cuento de Hemingway se lo traduje de viva voz, muy mal, a los demás. Hacíamos nuestros descubrimientos literarios a la vez, pero luego eran (no quiero hablar de mí, porque los otros son mucho más del 50 que yo, que soy casi de los 80) muy independientes. Sin embargo, había un denominador común evidente, desde el punto de vista político. No puedo pensar en ninguno de los que hemos nombrado que no estuviera de acuerdo, pero de un modo personal, independiente sería la palabra.

Fíjate lo que pasa con Ignacio, ya que has sacado el tema. Yo no suelo hablar en público de ese problema, pero estoy convencida de que a Ignacio le hizo muchísimo daño *El fulgor y la sangre*. El que la haya leído sabrá que es una serie de historias contadas a través de las mujeres, que ocurren en un cuartel de Castilla, concretamente en Maqueda. Da la casualidad de que esa experiencia la compartimos un montón de amigos (Ferlosio, Alfonso Sastre, etc.) en una de nuestras excursiones. Hacíamos muchas por los alrededores de Madrid; nos íbamos en tren a un pueblo y en la taberna hablábamos con la gente, creyendo que nos iban a contar muchas cosas y que por ese procedimiento íbamos a conocer más de la vida de esos pueblos. En una de esas excursiones, descubrimos que en lo alto de un cerro había un castillo con apariencia de estar habitado; subimos y vimos que era un cuartel. Entramos sin problema, para ver el castillo, y en el centro del patio estaba la casita de los guardias, muy pequeña. Las familias que vivían allí tenían únicamente la muralla delante; no podían ver aquella hermosura de campo; no podían ver nada. Estaban como enterrados dentro. Eso nos causó a todos un impacto muy directo, porque las mujeres empezaron a hablar, y se quejaban de que estaban como en una prisión, e incluso nos comentaban que en el pueblo no se les veía bien. Una contó un poco de su historia... Fue el germen de *El fulgor y la sangre*. Todos los amigos, que tenían la misma actitud política ante la situa-

ción, estaban encantados sin embargo con la novela, porque habían vivido esa experiencia, y estaba tratada sin las connotaciones que tiene la Guardia Civil en sí, sino desde el punto de vista de estas mujeres, que lo mismo podían haber sido las mujeres de la Policía Montada del Canadá. No se hablaba de los guardias para nada, ni como seres heroicos ni como seres no heroicos. Se hablaba de cómo estaban viviendo esas mujeres, no recuerdo ahora el número, a las que Ignacio caracterizó con una historia cada una. Muchas tenían un pasado relacionado con la guerra civil, algunas de ellas unas historias terribles, de otras se contaban historias sucedidas en el pueblo... Era una novela que reflejaba la vida de unas mujeres que resultaba que eran las mujeres de los guardias. Es un asunto que tiene que ver con las novelas *El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano* y una tercera sobre los toros, que era la que Ignacio estaba tratando de hacer cuando murió. Eran los tres tópicos: la Guardia Civil, los toreros y los gitanos. Pensaba dar una visión de los tres tópicos nacionales. Lo de las mujeres fue lo que lo provocó. Eran pobre gente, mujeres de distintos pueblos de España, de distintas familias, todas muy modestas. No tenía más trascendencia. Pero las consecuencias fueron terribles, es verdad. Soy muy consciente de ello, y lo supe siempre. Escribir en aquellos momentos una novela sobre la Guardia Civil era de lo más inoportuno (sobre la Guardia Civil o de cualquier otra cosa). Pero nunca he hablado de este tema en público, creo que es la primera vez que explico cuál fue el origen. Y a ninguno de los que rodeábamos a Ignacio (y todos teníamos una actitud de lo que podemos entender por izquierda, unos más política o incluso más radical que otros) nos pareció mal. Hay más cosas que vendrían a cuento en todas esas consecuencias que tuvo la novela...

Pero, volviendo a tomar el tema de antes, el hecho es que el grupo de Madrid estaba formado por seres muy independientes, aunque profundamente unidos por la amistad. Las discusiones, ya desde el punto de vista literario, eran tremendas, pero en la parte humana, en la parte de actitud ante el país, estábamos de acuerdo. Nosotros nos pasamos la vida saliendo por ahí, por los alrededores, a ver a la gente, a ver cómo vivían. *El Jarama* de Ferlosio nace de otra excursión nuestra. Íbamos un grupo de amigos y amigas de entonces, entre los que estaban Carmen Martín Gaite, la mujer de Quinto, la actriz María Luisa Romero, estaba yo... Íbamos en tranvía hasta las afueras y allí nos bañábamos, y veíamos a la gente. De allí Ferlosio hizo *El Jarama*. En cuanto a nuestra manera de vivir, de preocuparnos por la gente, las afinidades eran grandes. Luego, cada uno lo reflejaba a su manera, independientemente. Quizá no teníamos tampoco los medios que tenían en Barcelona, al estar en torno a una editorial. Miguel, con su conocimiento y recuerdo de las cosas, nos apuntaba, y es verdad, que hubo un momento en que Rodríguez Moñino, que era un erudito, bibliófilo y hombre muy interesante, empezó a observar a un conjunto de escritores. Iba leyendo sus cuentos, y tuvo la intuición de que aquello era un grupo y que tenía un carácter de proyección hacia el

futuro. Entonces editó una revista mensual, con clara intención de bibliófilo, porque son seis los números que salieron y la numeración continúa de un ejemplar a otro, lo que indica que él pensaba en una colección. Allí están todos los que hemos nombrado antes, y aparece, por ejemplo, Juan Benet por primera vez, con una obra de teatro en un acto, y muchos otros. Esto no quiere decir que fuese el grupo de Rodríguez Moñino; sólo que él abrió la revista, que dirigían entre Alfonso Sastre, Ferlosio e Ignacio; no se pagaba nada, por supuesto (bastante hacía este señor con editarla), pero se pedía a los conocidos, a los que se veía por ahí, colaboración. Era una revista abierta. No se puede hablar de un grupo de *Escuela Española* o de Moñino, porque sólo duró seis números. Él tuvo la necesidad de hacerla, o la curiosidad de ver si aquello iba a tener algún valor, y dio esa oportunidad, nada más. Yo creo que en Barcelona había una vida literaria mucho más intensa; había también un nivel económico distinto. También coincidió que en el grupo de poetas había muchos catalanes, que estuvo muy unido, y que muchos novelistas madrileños se apuntaron a ese grupo en muchos aspectos.

Sigo pensando también, yo soy de esa opinión, que tanto unos como otros tienen un pasado y una experiencia comunes, y que en todos ha influido mucho la etapa que vivieron en la infancia (quizá yo tenga esa obsesión de la infancia por mi otra profesión) y, por supuesto, luego en la adolescencia. Eso ha influido aunque cada uno lo exprese a su manera. Hay experiencias personales que no se olvidan nunca, y que están en testimonios de estos escritores y aparecen muchas veces. De un modo más o menos subconsciente, afloran.

Miguel García-Posada: Yo te hago una pregunta. Has desvelado algunas cuestiones que anteriormente no sé si te habías atrevido a descubrir...

Josefina Aldecoa: No. Por primera vez hablo del caso concreto de *El fulgor y la sangre*. Y me alegro; le agradezco mucho a Pepe que haya sacado el tema, porque no he hablado nunca en público de ello. No por nada, sino porque no ha surgido que a alguien le haya interesado.

José Manuel Caballero Bonald: Pero, *con la debida inmodestia*, eso lo conté yo en el prólogo.

Josefina Aldecoa: Ya. Pero el prólogo no ha llegado más que a los que han leído el libro. Yo me refiero a una reunión así como esta. Yo nunca he hablado de este caso porque no ha surgido cuando he dado charlas sobre Ignacio. Tú no sólo lo apuntaste, sino que lo desvelaste, lo trataste de racionalizar, de explicar. No sólo públicamente, sino en privado, y escribiendo.

CUARTA MESA REDONDA

Miguel García-Posada: Lo que yo quería preguntar es: ¿hasta qué punto el sectarismo llegaba al extremo de que un guardia civil o era el de Lorca, o si no, no valía?

José Manuel Caballero-Bonald: Podía ocurrir. Yo no conozco ningún caso tan extremo, pero podía ocurrir que alguien fuera especialmente dogmático y que intentara imponer una norma. Tengo un par de anécdotas, pero no las voy a contar. Realmente, como dije antes, eso no fue tenido en cuenta, o hubo muchos que no lo hicieron. En todo caso, como estamos hablando de los niños de la guerra, y todo eso, son episodios también de tipo anecdótico, de crónica particular o de sucesos particulares. No tiene nada que ver con la obra concreta, que es de cada uno. Sólo se puede hablar de este grupo o de *los niños de la guerra* leyendo las novelas y los libros de poemas que publicaron.

Josefina Aldecoa: Es verdad: en los libros de cada uno está todo lo que pensó, sintió, hizo, fue capaz de hacer. De ahí es de donde se puede deducir todo.

José Manuel Caballero Bonald: Luego, existe una impregnación ambiental: nosotros somos hijos de un tiempo. Nacimos más o menos en la preguerra, fuimos niños, adolescentes, jóvenes durante la larga dramaturgia de la posguerra civil y, naturalmente, estamos impregnados de ese ambiente. De la mañana a la noche, uno no se puede liberar de esas insistentes, obsesivas memorias. Es lo que cuento en mi libro *Tiempo de guerras perdidas*, esa permanencia desde la infancia de una serie de recuerdos que ya te van a acompañar, quieras o no, a través de los años.

CARLOS BOUSOÑO. *LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ.*

Realmente, Claudio ha sido muy amigo nuestro. Digo *nuestro* porque también Paco Brines y otras personas que están aquí han sido muy amigos de él. Yo sólo sé decir, de entrada, que el mayor disgusto que he tenido en mi vida ha sido la muerte de Claudio. He sentido un dolor muy profundo, como yo no esperaba que me ocurriera, es decir, que yo no sabía que tenía tanto cariño por Claudio. No sólo admiración, sino cariño. Y creo que eso mismo les ha pasado a Paco Brines y a algunos otros aquí presentes que han sido amigos de Claudio y amigos, sobre todo, de su poesía.

Recuerdo que cuando tuve que presentar a Claudio Rodríguez en la Academia (yo fui el que contesté a su discurso de entrada), volví a leer toda su poesía, y me quedé realmente asombrado. Yo había leído sus libros uno por uno, según iban saliendo, y una cosa es leer un libro y al cabo de unos años otro, y luego otro, del mismo autor, y otra distinta es leerlos todos en su conjunto. Y la lectura que hice de conjunto para presentar a Claudio Rodríguez me deslumbró, porque, a mi entender, esos libros eran de una intensidad que no bajaba nunca, en ningún momento. Normalmente, en un libro de un poeta bueno, grande, hay unos cuantos poemas que son grandes de verdad, pero suele haber otros más bajos. Es lo normal. Es decir, un poeta cuyos poemas tengan todos una alta intensidad es un fenómeno rarísimo. No ocurre ni siquiera en autores de obra muy corta, como San Juan de la Cruz. San Juan de la Cruz tiene cuatro o cinco obras (tres poemas sobre todo, pero podemos alargarnos hasta cinco, o seis) muy buenas, pero tiene unos cuantos poemas realmente malos. Y es normal. Hay muy pocos autores que no tengan una serie de poemas que podríamos llamar *los malos*. No quiero decir que sean malos porque carezcan de técnica, sino que no tienen esa poesía que uno espera de un gran poeta. Pues bien, al hacer esa lectura que era necesaria para poder hablar del todo y con todo conocimiento de Claudio en ese discurso de la Academia, me quedé asombrado de que todos los libros fueran intensísimos, y todos los poemas de cada libro fueran profundos, nuevos, sorprendentes. Eso ocurría desde el primer libro, que estaba escrito, según me han dicho, a los diecisiete años. La precocidad en la poesía no es un fenómeno frecuente, pero no es tampoco un fenómeno raro. El caso de Rimbaud no es excepcionalísimo. En la posguerra ha habido otros. Por ejemplo, Guillermo Carnero escribió su primer libro, un libro magnífico, *Dibujo de la muerte*, me parece que a los diecisiete años, o algo más. Y si Claudio Rodríguez con diecisiete o dieciocho años tenía el libro terminado, y un libro no se escribe en una semana, eso quiere decir que lo estaba ya escribiendo desde hacía bastante tiempo. Porque tampoco era Claudio un poeta de escritura rápida, abundante, nada de eso, precisamente porque se exigía mucho a sí mismo, porque sólo escribía cuando tenía auténtica *inspiración*, como dirían los románticos, una palabra que podemos usar tranquila-

mente sin incurrir en ridiculez. Hoy podemos llamarlo *lucidez verbal*, hablar del inconsciente... Lo que los románticos llamaban *inspiración*, es el inconsciente; y *lucidez verbal* es el producto de ese inconsciente. Es lo que los antiguos llamaban *las musas*. Las musas, la inspiración romántica y la lucidez verbal nuestra son el mismo fenómeno en realidad. Claudio, como otros poetas, sé que el mismo Francisco Brines lo hace, y yo también, sólo escribía cuando tenía verdadera gana.

De modo, que la precocidad de Claudio no es un hecho raro, ahora bien, lo raro es el acierto incesante que tenía.

La última vez que estuve con él fue cuatro días antes de su muerte. Me llamó su mujer y me dijo que Claudio quería verme para enseñarme unos poemas suyos. Él no dijo a nadie que sabía que se iba a morir. Lo sabíamos los amigos, lo sabía su mujer... Él había ido al médico y éste le dijo que los análisis revelaban algo realmente muy grave. Y Claudio no preguntó qué era. Lo cual quiere decir que no quería enterarse de un modo oficial y fatal. Por dentro supongo que sería otra cosa, pero a mí no me dijo "me voy a morir"; nada de eso. Cuando estuvo hablando conmigo, estuvimos normalmente, como siempre. Me sacó dos poemas. Yo tenía muchísimo miedo de que no me gustaran; estaba dispuesto a mentir, como es lógico, porque eso de que no hay que mentir no es verdad: hay ocasiones en las que hay que mentir, en las que lo saludable, y lo solidario, es mentir. Yo estaba dispuesto a hacerlo, pero temía que se me notara. Y en una situación como esa, para mí hubiera sido terrible. Pero ocurrió que los poemas me entusiasmaron, y así se lo manifesté. Y lo más patético es que Claudio, sabiendo, estoy seguro de ello, que iba a morir, se puso muy contento. La prueba de que lo sabía es que, cuando me marché, sus ojos se llenaron de lágrimas: él sabía que aquello era una despedida. Pero el patetismo anterior era casi mayor. Esa alegría a pesar de todo, a pesar de que conocía lo que le iba a ocurrir, la alegría poética, la felicidad que produce el arte, la satisfacción de haber resuelto felizmente el cumplimiento de un poema o de un par de poemas, es algo patético y emocionante. Indica hasta qué punto un poeta ama su propio arte y el de los demás. Porque no es sólo el arte del propio poeta, sino el arte de todos los poetas, la alegría que nos da la poesía de los demás. No creo que haya ningún poeta de verdad al que no le produzca felicidad ver que otro poeta le ha proporcionado lo que se llamaba antes *placer estético*, que es una expresión frívola para referirse a ello. Sartre hablaba de *alegría estética*, que me parece muchísimo mejor. Tal vez podríamos hablar, incluso, de *felicidad estética*: la auténtica felicidad que produce el arte.

Supe después que Claudio había estado con Berrio (un crítico que ha escrito un libro muy gordo, tremendo, de mil páginas aproximadamente, sobre la poesía de Claudio Rodríguez), y que le había dicho: "¿No será que me estoy muriendo?". Porque sentía dentro algo raro, distinto a todas las sensaciones que había experimentado hasta

entonces. Cuento todo esto porque, como apenas podré decir nada de la poesía de Claudio por el poco tiempo que se me concede, al menos podré dar esta visión última, que nadie más que yo puede dar, esta experiencia única. Por lo menos, tendrán ustedes el conocimiento de esos últimos días de Claudio.

Aunque yo conocía su poesía muy bien, y había escrito incluso un ensayo, me pareció mucho más extraordinaria cuando la leí en su conjunto que cuando leía sus libros por separado, debido entre otras cosas a la intensidad de todos sus poemas y de todos sus libros. El libro de Claudio que menos me gustó fue el último; por eso yo tenía miedo. No es que no me gustara, pero no lo vi a esa altura máxima de los anteriores. Conste que me gustó, lo digo de verdad, no crean que es un homenaje a su muerte. El último era un libro muy bonito, sólo que no tenía esa intensidad incesante de los precedentes. Por eso temía que los poemas que me iba a leer no me gustaran. No fue así. Claudio dejó nueve poemas inéditos, largos, de unos doscientos versos (por lo menos los que me leyó eran muy largos), lo que quiere decir que ha dejado un libro, no muy extenso, pero probablemente coherente. Recuerdo que me dijo: "Fíjate, en este momento en que estaba yo en una racha...". Era una frase que le venía de Vicente Aleixandre. En efecto, el poeta escribe a rachas. A lo mejor se pasa meses sin escribir y, de pronto, le llega esa necesidad y escribe todos los días durante un tiempo. Claudio me dijo: "Ahora que estaba yo en esta racha, y me ha venido esto, que ha cortado totalmente la posibilidad de seguir escribiendo el libro". No dijo *el último libro*, porque él no manifestó nunca que sabía de la proximidad de su muerte. El médico había dicho que tenía un mes de vida, y eso fue más o menos lo que duró. Como ya dije, yo lo visité cuatro días antes de su muerte.

Aunque han pasado bastantes años, me acuerdo aún del efecto de sorpresa que la lectura, en el año 1952, del primer libro de Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, inédito a la sazón, produjo en mí. Me hallaba de pronto ante un poeta completamente desconocido y sumamente joven (tenía dieciocho años) que, sin embargo, aparecía en el escenario de la literatura española con un arte maduro y personalizado. Debo decir, sin hacer desdoro de ninguno de los poetas de la posguerra, que creo que la gran poesía no terminó con el 27: en la posguerra ha habido unos cuantos poetas (nunca son muchos), no digamos cuántos, pueden suponer ustedes que son cinco o seis, que han alcanzado una talla máxima. Uno de ellos es Claudio Rodríguez, pero hay otros que no son inferiores. Ahora bien, creo que Claudio ha sido el más original. Todo gran poeta es original, por supuesto, pero la extraña originalidad de Claudio es una originalidad del lenguaje. El hecho de haber nacido en Zamora le dio un casticismo maravilloso a su palabra: todo el mundo sabe que allí se habla el mejor castellano de toda España. Claudio tuvo la suerte de nacer y vivir allí, y de vivir muy en la calle, de modo que lo absorbió totalmente. Ese lenguaje de Claudio es de una originalidad

que pasma. Repito: he conocido a muchos poetas originales en el siglo XX, pero creo que Claudio ha sido el más original de todos. Ha habido grandísimos poetas: Guillén, Salinas, Vicente Aleixandre, Cernuda... pero creo (no sé si me acompañan en esta idea las personas muy entendidas que están aquí, pero lo que digo lo siento de verdad) que ninguno es tan original, tan extrañamente original. Hay que poner el adverbio *extrañamente*. Los demás son muy originales: las canciones de Lorca, los poemas mejores de Aleixandre o Cernuda, maravillosos, enormemente originales; y en la posguerra hay unos cuantos poetas, no dos ni tres, sino más, muy originales y muy importantes. Pero esa extraña originalidad de Claudio abarca el lenguaje enormemente castellano, con una pureza de primer orden, y la rara metaforización, el cambio de unas metáforas muy extrañas a otras metáforas tan raras como las anteriores, pero completamente distintas. Como no tenemos tiempo, no puedo presentarles unos ejemplos.

Yo conocí su libro primero inédito. Estaba una mañana en casa de Aleixandre (iba casi todos los días, cuando terminaba mis clases en la facultad, andando, porque estaba muy cerca, y me quedaba en el jardín el tiempo que me permitía mi trabajo: unas veces una hora, otras veces dos, otras un cuarto de hora) cuando, misteriosamente, se metió una mano en el bolsillo y me dijo: "Te voy a enseñar una cosa que te va a producir asombro". Y me sacó el libro de Claudio, *Don de la ebriedad*. Empezamos a leerlo, asombradísimos de que un muchacho totalmente desconocido tuviese esa originalidad. Ya se percibía en ese primer libro, y es una originalidad distinta de la del segundo libro, y la del segundo es distinta de la del tercero. Por eso va en crecimiento no sólo la altitud de la poesía de Claudio, sino nuestro asombro de lectores. Pues estábamos los dos (Aleixandre y yo) atónitos ante aquel raro fenómeno. Debía ser algo parecido a lo que sintieron los franceses al ver la poesía de Rimbaud. Luego, al salir un día de mi clase en la facultad, se me acercó un chico y me dijo: "Yo soy Claudio Rodríguez". Le dije lo que pensaba de su poesía, el asombro que me había producido y, desde entonces, fuimos muy amigos.

Como nota curiosa y casi cómica, les contaré que un día salíamos Caludio y yo de casa de Aleixandre, exactamente a las diez y cuarto (porque Vicente Aleixandre era como un reloj: yo miraba la hora y sabía lo que estaba haciendo en ese momento, hacía siempre la misma vida monótona, un poco como el filósofo Kant, que era de un rigor en la división de su tiempo que cuando pasaba por la plaza la gente ponía el reloj en hora), y vimos un ovni. Era un objeto de la apariencia y del tamaño de la luna, de color verde, como los colores de los taxis, que iba a la velocidad aparente de una estrella fugaz. Al día siguiente salió en los periódicos. Y un día Claudio, al terminar una conferencia o una lectura de versos, dijo: "Yo soy muy amigo de Carlos y, además, tengo que decirles que los dos hemos visto un ovni."

Sigo con la poesía de Claudio. No recordaban los versos de *Don de la ebriedad* a los de ningún poeta español, y ello en un sentido absoluto (hasta donde tal cosa cabe), pues no sólo no delataban influjos en el sentido malo de este vocablo, sino, de algún modo, tampoco en ese otro sentido en que la palabra *influjo* nos supone mérito. La voz de *Don de la ebriedad* parecía llegar de otra parte que no era la tradición hispana. Claudio Rodríguez me confesó más tarde que, por aquellas fechas, no había leído todavía a ningún poeta contemporáneo de nuestra lengua. A veces los poetas mienten, y yo no puedo asegurar que lo que me decía fuese verdad; a lo mejor, era una exageración, los había leído poco, pero él me dijo que no había leído nada, que los únicos que conocía eran los clásicos españoles (Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Garcilaso). Me lo dijo con mucha seriedad. Algo de verdad tiene que haber en el asunto. De la poesía extranjera me contó que sólo conocía la francesa, en especial la obra de Rimbaud. Esto explica en alguna parte la sensación que experimenté en mi primer encuentro con *Don de la ebriedad*, pero no la explica por completo: a la vista está que el libro en cuestión tampoco evoca en nosotros la imagen de Rimbaud, ni a los poetas franceses del siglo XIX. En todo caso, los evoca sólo muy vaga y remotamente, en la utilización, por ejemplo, de ciertos materiales irracionales. La originalidad de Claudio Rodríguez como poeta no procedía sustancialmente de su falta de contacto por aquellos años con la tradición poética española; nacía en lo esencial de su personalidad misma. Los que lo hemos conocido tenemos que admitir que, más para bien que para mal, Claudio era rarísimo. Rarísimo de carácter, muy extraño. De repente te hacía observaciones insólitas, como las que hace en su poesía: "Miro la espuma, su delicadeza / que es tan distinta a la de la ceniza." Esas cosas extrañas las decía también cuando uno hablaba con él. Les contaré un suceso divertido. Estábamos en Ibiza, un verano; él había ido con su mujer a una casa que me prestaba un pariente. De repente me dijo: "¿Tú te has dado cuenta, Carlos, de que en Ibiza no hay pájaros?". Yo me dije: "Aquí está la observación extraña de Claudio". En aquel momento, algo así como diez o doce pájaros chocaron contra el coche en el que íbamos. De modo que, a veces, esas observaciones podían no coincidir con la realidad; pero coincidían con *su realidad*. Esa rareza de su carácter, evidentemente, tiene mucho que ver con la extrañeza y originalidad de su poesía.

El acento de Claudio Rodríguez siguió siendo personalísimo en sus libros siguientes (*Conjuros, Alianza y condena, El vuelo de la celebración*...), y cada vez más, no sólo con respecto a los otros poetas, sino con respecto a sí mismo. Cada uno de los cuatro libros que he citado, y los que vinieron después, significa un cambio importante en la modulación de su estilo. Creo que Claudio no sólo es uno de los grandes poetas de su generación, sino uno de los grandes poetas del siglo XX. Ahora que va a terminar, podemos ver el conjunto de la gran poesía española de este siglo. A mí

siempre me da algo de rubor hacer un elogio de lo español: soy muy poco patriota, porque amo la verdad, y el patriotismo es mentir, es mejorar lo que nos ha sido dado. Por lo tanto, me pongo un poco colorado al decirles que la poesía española del siglo XX me parece una de las mejores poesías de este siglo en Europa. Esto no sólo lo digo yo; lo dice también Friedrich, un autor alemán, gran estudioso de la poesía del siglo XX. Dice que la poesía más original y más alta es la española. A mí no me importa que sea la más alta; me importa que sea buena, porque quiero a España mucho, aunque no sea un patriota.

Hago hincapié en la originalidad de Claudio Rodríguez porque, aparte de lo que acabo de decir acerca de su primer libro y de su efecto en mí, su obra en conjunto es original en un sentido distinto y más radical de lo que pueden serlo los demás poetas de su promoción. Éstos, en efecto (y me refiero sólo a los que la poseen) nos ofrecen su originalidad de otro modo, desde dentro de una corriente literaria perfectamente definida y enunciable, con la que se relacionan y a la que deben la dirección fundamental de su impulso poético tanto como la fundamental configuración de su estilo. Recibirán de esta corriente un género próximo sobre el que cada poeta aportará unas diferencias específicas encargadas de darnos el timbre diferente al otro, que es lo que importa y lo que basta. Cuando leemos la obra de Rodríguez, nos cuesta, en cambio, reconocerla como llevada por la misma corriente que arrastra a los otros poetas, aunque también en él está la visión del mundo de su momento histórico, la solidaridad con el prójimo, lo que en algunos poetas ha sido la poesía social, por ejemplo. En Claudio no podemos hablar de poesía social, pero sí de solidaridad humana. Todo poeta expresa su época. Si Claudio Rodríguez no explicara, no expresara su época, probablemente no le concederíamos el alto rango que le concedemos. Pero su obra no parece llevada por la misma corriente. En todo caso, esa corriente le coge a trasmano; no la arrebata: la salpica o, si se me tolera el artificio de prolongar la imagen, todo lo más diríamos que la humedece y ambienta. El lenguaje poético de Rodríguez no sólo es inconfundible, sino extrañamente discrepante. Su originalidad se nos manifiesta más profunda y de raíz.

Yo habría analizado aquí esa originalidad, pero debo ser breve. Termino aquí, con tristeza, lo que podía haber sido una conferencia más rica, y les agradezco la paciencia que han tenido al haberme esperado tanto tiempo. Este retraso enorme me ha dolido muy particularmente por ustedes, más que por mí. Muchas gracias.

POETAS DEL 50: *CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS.*
Moderador: Jesús Fernández Palacios.
Participantes: Luis García Montero, María Payeras y Francisco Brines.

Jesús Fernández Palacios: Vamos a iniciar la mesa redonda "Poetas del 50: coincidencias y divergencias". Sobre esto, la crítica ya ha apuntado una serie de características que definen este grupo, algunas coincidentes y otras divergentes. Se ha dicho que hay muchas coincidencias, pocas, y casi todas; incluso ayer Pepe Caballero, en tono de broma, apuntó una nueva, la de la tuberculosis.

Está la coincidencia cronológica: todos han nacido en un arco de tiempo que va de 1925 a 1938. Luego, se habla de influencias diferentes sobre los miembros del grupo, de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, de la generación del 27 y la influencia recíproca entre el grupo y dicha generación, de la interinfluencia entre los propios miembros del grupo. Se ha destacado el influjo cernudiano, tardío y de variable intensidad, más acusado en algunos miembros, como Biedma, Brines o Valente, que en otros como González, Bonald y Valverde; la influencia de Ferrater sobre el llamado grupo catalán; la influencia de la poesía universal: la inglesa contemporánea en Claudio Rodríguez, Valente, Valverde o Biedma; la francesa en Caballero, Goytisolo y Barral; la italiana en Barral; la clásica española en González y Brines; la grecolatina en Brines y Biedma; la alemana de los siglos XVIII y XIX en Valverde o Barral...

También esas coincidencias y divergencias se dan en los asuntos poéticos: en el tema de la religión, que toca Valverde; el de la madre, muy recurrente; el tiempo, tal vez el tema donde hay más puntos de convergencia; el amor; el tema de España...

Para tratar y ahondar en esta materia tenemos el privilegio de contar con un miembro del grupo, o de la generación, término con el que se siente más cómodo, Francisco Brines, cuya biobibliografía es ampliamente conocida por todo el mundo: es un autor suficientemente publicado y premiado, así que no habremos de entrar en pormenores. Tenemos también aquí a dos personas que han estudiado estos temas y que son *filogrupocincuenta*, María Payeras y Luis García Montero. Les paso la palabra.

Luis García Montero: Me ha gustado lo de *filogrupocincuenta*. La verdad es que esa medalla me la tengo merecida desde hace algunos años.

Yo creo que hay que hablar de grupo y de generación, que hay que hablar de coincidencias, de conciencia de grupo y también de diferencias. Ayer quedó bien trazado lo que fue el panorama de la posguerra, la experiencia histórica de los españoles que tenían ocho, nueve, diez u once años durante la guerra civil, su educación y su adolescencia en la posguerra, cómo todo ello conformó un proceso cultural y una conciencia histórica, y cómo sentó las raíces de una determinada generación, de una

determinada manera de ver la realidad y de enfrentarse con ella. Esa generación, o ese especial momento cultural en la literatura española, existe; y, dentro de ella, también existió un grupo de amigos con una conciencia literaria concreta. Existieron ambas cosas. Así que voy a decir, primero, lo que me parece importante de esta generación, y después hablaré también del grupo.

En la literatura y en la cultura, los procesos críticos, las polémicas y los debates son también un hecho cultural. Más que decir si importan o no, si son o no objetivos, debemos tener en cuenta que estos procesos son hechos culturales y que, por lo tanto, surgen, más allá de su justeza o falta de justeza, en un momento determinado. Es muy significativa la polémica que se produjo en la literatura española a lo largo de los años 50, rayando en los 60, entre la poesía entendida como conocimiento y la poesía entendida como comunicación. Más allá de la exactitud, a mí me es muy difícil comprender una poesía que pretenda ser conocimiento y que, después, no quiera objetivarse en un texto, convirtiéndose, por lo tanto, en comunicación. Tampoco comprendo una poesía que aspire a ser comunicación y que no surja de un proceso de conocimiento y de indagación personal. Pero, al margen de eso, yo creo que aquella polémica estaba marcando una necesidad cultural, la de reivindicar los propios procesos de cultura. Frente a una posible interpretación del hecho literario como la transmisión de unas verdades, de unos valores políticos y metafísicos anteriores al texto, hubo la necesidad de reivindicar el propio hecho de la escritura. Y el hecho de la escritura comprendía la utilización del lenguaje como proceso de construcción de unas experiencias de conocimiento y la formación de una determinada sentimentalidad que conociese el mundo y se justificase de una manera específica. Entonces, fue muy importante la reivindicación del texto literario como artificio estético que había que construir, que podía estar más o menos relacionado o involucrado con la realidad, pero que tenía su independencia y necesitaba de un trabajo de elaboración autónomo en la página. En ese sentido, una de las coincidencias que veo en los autores del 50 es esta conciencia de la escritura, y la reivindicación de este espacio, del poema como un territorio verbal con su propia estructura y sus propias necesidades. A partir de aquí, se pueden plantear los muchos matices y divergencias. De una manera artificial entiende el poema Jaime Gil de Biedma cuando le presta importancia a la intertextualidad y a la construcción de la composición utilizando tradiciones, citas, poniendo en juego un patrimonio cultural, para desembocar en la naturalidad, en una atmósfera coloquial, sencilla. Como también, en el otro extremo, consideran el poema de una manera independiente y artificial, en la reivindicación de un lenguaje más hermético y cultural, con voluntad de marcar las fronteras de lo literario, Caballero Bonald o Carlos Barral en *Metropolitano*. Se trata de una misma conciencia de escritura, que en unos casos quiere conducir el artificio hacia una apariencia de claridad y sencillez (pero es

una apariencia muy trabajada: en la poesía de Ángel González, por ejemplo, uno de los valores es precisamente la intertextualidad, el juego con la cultura), y en otros quiere establecer claramente una frontera para lo literario, apartada del lenguaje coloquial (Pepe Caballero Bonald suele decir: "Eso es periodismo"). Pero, insisto, la conciencia de la escritura y de su autonomía frente a la confusión de lo literario con unas ideas preconcebidas, es la misma.

Esa conciencia motivó que, cuando los escritores del 50 se acercaran a la política, lo hicieran de una manera distinta a como lo habían hecho anteriormente los poetas sociales. Porque los primeros libros del 50 no son de compromiso político (*Metropolitano*, por ejemplo, es un libro muy apartado de la poesía social). Puesto que lo han reivindicado como espacio autónomo del conocimiento, ya no pueden, al acercarse a la política, convertir el poema en un simple panfleto, en un transmisor de ideas establecidas anteriormente. Tienen que reclamar una poesía política que parta también del conocimiento y de la construcción del conocimiento en el mismo poema. Ése es el tono de *Moralidades*, de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, de *Pliegos de cordel*, de *Sin esperanza, con convencimiento*. La reivindicación, frente al realismo socialista, de autores como Brecht, que partía del distanciamiento y de la indagación en la formación de la educación sentimental, es muy significativa. Cuando Carlos Barral, por ejemplo, se acerca a la poesía política y se aparta de *Metropolitano*, ya no puede seguir con una poesía de voluntad social superficial, sino que tiene que planteársela dentro de la propia estructura de conocimiento del poema. Y esto, me parece a mí, es lo que provoca otra de las coincidencias no ya del grupo, sino de la generación en general: frente a una poesía con veleidades de propaganda política, ofrecen una poesía de crítica moral. Más que de defender ideas, se trata de indagación moral. Aquéllos que estén cerca de la política, harán una indagación moral política; los que no, harán una indagación personal y moral, concibiendo también la poesía como ejercicio moral, pero alejados de los temas propios de la poesía política de la época.

Aquí sí señalaría yo la existencia de un grupo dentro de una generación mayor, el grupo constituido en torno a la colección "Collioure" (que María Payeras ha estudiado con atención), en torno a la labor editorial de Carlos Barral, y en torno a la antología de Castellet. La antología de Castellet, en este sentido, es indicativa. Fue muy arbitraria en algunos asuntos que hoy vemos con mayor objetividad, pero también es cierto que un escritor no tiene la necesidad de objetividad de un crítico: un escritor tiene que formarse su propia tradición. Carlos Barral, en sus memorias, cuenta precisamente lo que hay en torno a esta conciencia de grupo: eran unos escritores que decidieron aprovechar la influencia editorial de Carlos (y es él mismo quien lo cuenta) para hacer un determinado tipo de política cultural antifranquista, que significaba, de una parte, oponerse al Régimen y, de otra parte, intentar conectar la cultura española con

la cultura europea y con los debates culturales que se estaban produciendo en Francia, en Italia, alrededor de las grandes editoriales europeas de entonces. El homenaje a Machado, el prólogo de Castellet, reivindican (y es también la obsesión por entonces de Jaime Gil, de Carlos Barral y de otras antologías) el alejamiento de la tradición simbolista, el apartarse de una concepción del poeta sacralizado y, al mismo tiempo, de una poesía metafísica de carácter religioso y de la poesía social grandilocuente. Porque también se separan de la grandilocuencia de aquel poeta social que hablaba todavía como un profeta, más que como un ciudadano. En ese sentido, hay una matización de las diferencias, que se suavizan por la camaradería de la época, porque eran amigos, estaban en el mismo barco y no podían señalar tajantemente las divergencias con respecto a los poetas anteriores, más bien buscaban puntos de contacto que suturaran un poco la evidente lejanía. Es la razón por la que para la colección "Collioure" escogen de Gabriel Celaya su poesía más existencialista, la de *Los poemas de Juan de Leceta* o de *Tranquilamente hablando*, que se separaba de la grandilocuencia artificial de mucha de su poesía social. Hay una conciencia de grupo, que me parece, además, muy loable, porque consiguieron reivindicar un tipo de comportamiento antifranquista muy necesario, armonizándolo con los debates más rigurosos de la estética europea de la época. Era una lectura parcial, pero era, realmente, una lectura muy productiva para España. Dentro de esa generación más amplia, de la que este grupo formó parte, se pudo establecer finalmente el diálogo y la comunicación, porque había unos presupuestos generacionales no traicionados. Cuando salió en el año 1985 aquel número monográfico sobre el 50 de *Olvidos de Granada*, "Palabras para un tiempo de silencio", publiqué una carta de Jaime Gil de Biedma a Paco Brines pidiéndole un libro para la colección "Collioure". Creo que Paco no lo mandó porque consideró que su poesía a lo mejor no estaba dentro de la línea de ese grupo, dentro de la línea de "Collioure". Sin embargo, eso no significa que la poesía de Jaime Gil de Biedma y la de Paco Brines no tuvieran unos elementos claros de coincidencia, más allá de grupo, en una conciencia generacional, en la concepción del poema como ejercicio moral, en la elaboración del artificio lingüístico unido al rigor de un tono más sereno... Esta coincidencia se da también en otro momento fundamental (que yo ya no sé si es de grupo o de generación), el número de homenaje de *La caña gris* a Luis Cernuda. Después de toda la lectura de la tradición literaria española, de la poesía social, de Antonio Machado, el poeta que mejor representa lo que todos los autores del 50 estaban buscando en la poesía, en todos sus matices, es Luis Cernuda. Por eso son tan significativos los artículos que sobre él publica *La caña gris*, porque era el poeta que les podía ayudar a descubrir cuál iba a ser el mundo personal de cada uno.

En todos los matices que hay dentro de la reivindicación de la escritura como ejercicio independiente, y del artificio que puede ir hacia la naturalidad o hacia la con-

ciencia de la ambigüedad, y en todos los matices de lo que es un grupo y una generación, caben muchas voces personales y el mundo propio de cada poeta. Pero el mundo individual de cada uno no creo que sirva para negar la existencia de un grupo que fue fundamental para la cultura española y, de manera más amplia, la existencia de un momento generacional, en el que pudieron perfectamente dialogar y sentirse amigos autores que pertenecían a aquel grupo y autores que no pertenecían a él, pero que coincidían en su concepción de la poesía.

María Payeras: En este tema de las convergencias y divergencias entre los autores del 50, estoy básicamente de acuerdo con lo que ha dicho Luis García Montero. Habría algunos aspectos, que se han ido desarrollando a lo largo de estos días, que confluyen en la idea que hoy podemos dar acerca de lo que les unía y les desunía, o acerca de los encuentros y desencuentros que pudieron tener estos escritores. Ayer, por ejemplo, ellos mismos aludían a una serie de coincidencias biográficas, sociológicas o formativas, pero, individualmente, les daban un significado distinto a cada uno de esos elementos.

No se puede trazar, más allá de lo que Luis ha expuesto hace un momento, un bloque sistemático de convergencias o de divergencias, porque muchas veces lo que les une, les une en pequeños grupos, e igual sucede con lo que les desune.

Les puede unir una común curiosidad por la poesía europea; o les puede unir (ya lo mencionó ayer Manuel Ramos Ortega) el interés por la literatura hispanoamericana, que no llegaba con facilidad a esta orilla. El interés de los autores del 50 por la literatura hispanoamericana se remonta tiempo atrás. No me refiero solamente a aquella época que se conoció como *el boom* - en la que se divulga entre nosotros la obra de algunos escritores hispanoamericanos -, sino que hablo de una etapa anterior. Me acuerdo, por ejemplo, de un poema de Valente, incluido después en *Interior con figuras*, donde habla de su amistad con escritores procedentes de Hispanoamérica - sobre todo colombianos y nicaragüenses - que vinieron a estudiar a España en los primeros años 50 y que residieron, como él, en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. También Caballero Bonald los conoció allí, y tuvo un contacto muy estrecho con algunos aprendices de poeta que, pasado el tiempo, acabarían formando el grupo de la revista *Mito*; más tarde, el propio Caballero Bonald viajó a Colombia, donde estuvo en contacto permanente con aquellos viejos amigos. Es conocida también, en este sentido, la preocupación de José Agustín Goytisolo por la literatura hispanoamericana, de la que son pruebas visibles su antología sobre la "nueva poesía cubana" así como su artículo sobre Vicente Huidobro, del que hablé el otro día al referirme a la revista *Laye*.

No quiero extenderme en ello, porque es un tema muy conocido, pero, instrumentalizada o no, tuvo mucha importancia, como elemento aglutinador, la figura de Antonio Machado, quizá no tanto como modelo literario, pero sí como modelo de

conducta.

Quiero decir, en suma, que, ya sea de forma general o reducida a pequeños grupos, sí que hay vías de convergencia entre estos escritores. En buena medida, también les une a muchos de ellos - puesto que su formación y actuación se organizan, como ya se ha dicho, en contra del formidable mecanismo que representa el franquismo - una poesía de intención humanista que se desarrolla en cada autor de forma diferente. Con esto no me refiero únicamente a la llamada *poesía social*, sino que hablo de una actitud responsable que acaba derivando en una poesía que podríamos llamar *conflictiva*, en el sentido de que expresa el conflicto del poeta, sea ante situaciones individuales o sea ante situaciones colectivas.

Es otro elemento de cohesión bastante común el hecho de limitar los aspectos más emotivos o sentimentales del poema, manteniendo un tono que procura evitar los excesos de euforia o patetismo.

Asimismo les une la reivindicación de su espacio propio, el del papel en blanco, que les lleva a ser exigentes con su oficio. Es importante mencionar, en este sentido, algo fundamental: el culto generacional por la palabra, que se manifiesta incluso en un plano temático. En este sentido, algunos autores pudieron tomar la palabra como motivo poético para poner de relieve las limitaciones que la censura imponía a la libertad de expresión – lo que marcaría una línea de continuidad con el Blas de Otero de *Pido la paz y la palabra* -. Pero eso no era lo único que les motivaba. Se trataba también de potenciar reflexiones acerca de la palabra que pusieran de relieve su importancia como materia prima en relación a la poesía como hecho artístico. Eso es algo que se aprecia perfectamente en el título que Ángel González le da a su poesía completa - *Palabra sobre palabra* -, título que enfatiza un cierto concepto de la poesía como arquitectura organizada a partir de la palabra, tomada como material básico. El mismo Francisco Brines - que, aun perteneciendo a la misma generación, como ha dicho Luis, no pertenecería al mismo grupo - participa claramente de ese culto generacional por la palabra. Preparando esta intervención, he encontrado un fragmento de un texto autoindagatorio que viene muy a propósito para lo que comento, donde dice:

> "Lo que importa en poesía es la palabra, la palabra significando en libertad; y en esa significación actúa todo: ritmo, procedimiento, sorpresas lingüísticas, aciertos fónicos, etc., pero también, y sobre todo, el valor semántico del vocablo y, en agrupación con los otros, sus connotaciones y sugerencias".

Se trata, como puede verse, de una preocupación generalizada entre los miembros de esa generación.

Luego, podrían mencionarse algunos elementos que les agruparían en núcleos menores. Algunos autores, por ejemplo, han cultivado lo que, de manera muy genérica, podríamos llamar *coloquialismo*, es decir, la transformación artística del lenguaje hablado. Al decir esto pienso, naturalmente, en Ángel González, en José Agustín Goytisolo, en Jaime Gil de Biedma – que en un hermoso poema se refiere a las "palabras de familia gastadas tibiamente" – y en algún otro. Pero este rasgo no les uniría a todos de modo sistemático. Muy distinto sería, en este sentido, y como Luis ha comentado anteriormente, la poesía de Carlos Barral, por ejemplo.

Luis García Montero: Incluso la mezcla de los dos elementos, porque en Claudio y en Pepe, por ejemplo, puede haber referencias muy directas del lenguaje coloquial junto a una elaboración lingüística.

María Payeras: También en Jaime Gil. Y en el Caballero Bonald de la última etapa, donde esta tensión se aprecia de manera frecuente.

Igualmente, podría distinguirse, en pequeños grupos o grupúsculos, el uso de elementos tales como la ironía, la sátira o la parodia, que en algunos casos, como los de González y Goytisolo, han llegado a ser importantísimos. La ironía ha impregnado muchos de los poemas más representativos del 50. Quizá fue Goytisolo el primero en ponerla en práctica con aquel famoso poema titulado "Los celestiales", que definió su rechazo hacia la poética garcilasista.

También podría mencionarse como factor de cohesión estética cierta conciencia – desarrollada en ellos de forma desigual y que se manifiesta, sobre todo, en una fase más tardía de su trayectoria poética -, la disociación entre el "yo" del autor y el "yo" enunciado, que da lugar en muchos poemas a un juego de máscaras, de ocultamiento y desvelamiento, muy interesante.

Y, puesto que hemos planteado algunos posibles elementos de convergencia, no quiero dejar de mencionar alguno - aunque sólo sea uno - de divergencia. Felipe Benítez Reyes hizo una alusión al tema que ahora quiero tratar en la mesa redonda del otro día, y es una alusión justa: cuando estábamos hablando de la escuela de Barcelona, él recordó que había existido un desencuentro, una divergencia inicial, entre algunos miembros - no voy a decir todos - de esa escuela y algunos autores de la misma generación que no estaban dentro del grupo. En concreto, se mencionó a Claudio Rodríguez, contra quien existía - fundamentalmente por razones de celos literarios - una cierta animosidad. Uno de los asuntos que se barajaban, para justificar su animosidad hacia Claudio Rodríguez, era que los escritores de la escuela de Barcelona – y, después, algún otro, como Ángel González - percibían en la poesía contemporánea española la ausencia de una verdadera tradición urbana, cuya necesidad

reivindicaban, y que a lo mejor era para ellos un componente o una derivación más de la actitud antiprovinciana que querían mantener. Se sentían cosmopolitas y despreciaban todo lo que les oliera a provincianismo. En este sentido, no entendieron muy bien la poesía de Claudio Rodríguez, no conectaron con ella, calificándola despectivamente como "poesía rural". Se trata de una apreciación que, personalmente, no comparto. No quiero entrar en ese tema, pero también en una poesía de ámbito rural puede contenerse la experiencia común del ser humano. Creo que fue Miguel Torga quien afirmó que "en la provincia del hombre está el hombre entero", y lo que Claudio Rodríguez cultivaba era, en todo caso, un costumbrismo trascendido, cuya dimensión rebasaba los límites anecdóticos. Pero es cierto que algunos escritores del 50 se afirmaron más en la elaboración de una poesía urbana, y que en la escuela de Barcelona hubo algunos que desarrollaron este tipo de poesía. No todos. Estoy pensando en el caso de Alfonso Costrafreda - que pertenecía claramente a esa escuela, aunque tuvo un desencuentro ya muy divulgado con Jaime Gil de Biedma. No se podría decir que la de Costafreda sea una poesía urbana: tiene otras preocupaciones. Tampoco es una poesía costumbrista, ni rural, ni nada por el estilo. A pesar de que compartía con sus compañeros el común espíritu antiprovinciano, no desarrolló una temática urbana, en contra de lo que hicieron Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y, en menor medida, Carlos Barral; y como también lo haría un autor que no pertenece a esa escuela, pero sí a la generación: Ángel González. Ahora bien, cada uno de esos escritores desarrolló una manera distinta de observar la ciudad, de interpretar ese mundo, esa temática. Apunto éste como uno de los elementos relativos de divergencia.

Jesús Fernández Palacios: Tiene la palabra Francisco Brines.

Francisco Brines: Yo siempre he distinguido, quizá por mi propia experiencia, entre grupo y generación. Porque yo no he pertenecido, de ningún modo, al grupo de Barcelona, que como un imán atrajo hacia sí, por medio de la amistad, de la simpatía y de unos intereses comunes, a otros poetas que no radicaban allí, como Valente, Ángel González o Pepe Caballero.

En este sentido, yo tuve mi propio grupo. Primero, como es natural, allí donde vivía, en Valencia, con un poeta de la generación, muy buen poeta, muy poco conocido, muy excepcional en el aspecto de que ha hecho una poesía que parece tener poco que ver (solamente lo parece) con la generación, Ricardo de Farges, y con un novelista que se llamaba Vicente Puchol, de mucho interés y de poco conocimiento público. En Salamanca no tuve ningún grupo. Luego, cuando llego a Madrid, tengo mi propio grupo, que se va formando poco a poco: en primer lugar, con dos poetas de la generación, uno que se incluye en muchas ocasiones, y con toda justicia,

en el grupo, Carlos Sahagún, con quien coincido en la facultad, y un amigo de él, Eladio Cabañero. A partir de ahí voy extendiendo mis relaciones. Por medio de ellos conozco a Vicente Aleixandre, y después a otros poetas. Entonces, yo pertenezco en la vida cotidiana a una serie de poetas intergeneracionales, entre los que están Vicente Aleixandre (hablo de los más allegados), Carlos Bousoño, Pepe Hierro, uno de mi generación que es Claudio Rodríguez, y luego poetas de las generaciones posteriores. Mis encuentros con los restantes compañeros de la generación del 50, aparte de los casos de Carlos Sahagún y Claudio Rodríguez, tienen lugar esporádicamente. Al primero que conozco es a Ángel González, por medio de Carlos Bousoño, con el que convivió de pequeño, es decir, fueron amigos de juegos siendo niños, cuando aún no eran poetas, aunque sí en ciernes; se llevan (aunque uno pertenece a una generación y el otro a la siguiente) creo que año y medio o dos años como mucho. Después he ido conociendo a los demás, y me ha unido a ellos una amistad muy cordial, muy sincera, y con unos más intensa que con otros, como es natural. Previamente sí que había, como lector, un acercamiento a ellos, un conocimiento de su poesía, con la que me encontraba muy bien. Me sentía perfectamente acogido en ella, como lector y como escritor de poesía. Pienso que el grupo propiamente es éste que digo, y que este grupo tiene un momento histórico en el que se configura como tal. Además, por mediación de la colección "Collioure", entra en la Universidad: gracias a la situación política que había y a la poesía que hacen en la colección, empieza a interesar la poesía en la Universidad. Y la poesía entra, sobre todo, por mediación de estos libros. La colección acoge, aparte de los miembros generacionales, a poetas de la generación anterior que les interesaban especialmente por el hecho puntual o particular del antifranquismo, como Gabriel Celaya.

Hay dos momentos de los que se ha hablado aquí (porque se ha dicho todo lo esencial, y se ha dicho muy bien): la colección "Collioure", el homenaje que se le hace en la ciudad francesa a Antonio Machado; y hay otra colección que, quizá por olvido, no se ha mencionado, "Poesía para todos", que llevaban dos miembros de la generación, menos nombrados durante todo este tiempo como pertenecientes a ella, Fernando Quiñones y Manuel Padorno. En un principio, recuerdo que me pidieron un poema, porque la colección era para poemas largos, y les mandé "El santo inocente". Me dijeron que se quedaba corto, así que añadí otro, y se publicaron dos. El tercero aparecería después, ya con el título de *Materia histórica inexacta*. A Ángel también le pidieron entonces colaboración para esta colección; no tenía en aquel momento poema largo, y mandó unos cuantos poemas de *Palabra sobre palabra*.

Se ha hablado aquí de la carta que me escribe Jaime invitándome a colaborar en "Collioure"; pero entonces la colección tenía un tono muy determinado, muy concreto, en el que la poesía que yo estaba haciendo (era la de *Palabras a la oscuri-*

dad) no entraba; me parecía a mí que publicarla allí hubiera distorsionado tanto la lectura de mi poesía como la de la colección. Lo comenté con Claudio (yo estaba entonces en Inglaterra, en Oxford o en Cambridge) y él me dijo que también se le había invitado a participar en la colección. Esto quiere decir otra cosa, que creo que es importante: que ya había pasado ese momento tan concreto y que, por parte de Jaime Gil de Biedma al menos, se estaba pensando en una apertura temática y de voces, postura muy distinta a la que existía al hacer la antología Castellet o al plantear la colección "Collioure". Tengamos en cuenta que lo que publica Jaime Gil de Biedma en la colección son sus poemas eróticos, *En favor de Venus*. Ello significa que ya había, digámoslo con un término inexacto, un *deshielo* en este sentido.

Pienso también que, en un momento determinado, parecía que este grupo era equidistante tanto de la generación anterior (la llamada primera generación de posguerra) como del grupo de los novísimos, que alienta también la antología de Castellet, quien había defendido muy pocos años antes una estética absolutamente contraria. Tanto en el caso de los precedentes como en el de los novísimos, estaba falseada la realidad. Parece ser que la generación anterior era solamente poesía social. Al caer ésta, con el paso del tiempo, de los gustos de los lectores, parece que tal generación era *poco existente*. Eso es absolutamente erróneo. Había una serie de tendencias muy diversas dentro de la poesía de posguerra; no solamente existían la poesía social o la también denostada, y con razón, poesía garcilasista. Había una poesía, en la que estaba Vicente Gaos, de tipo existencialista, que era la filosofía que había marcado nuestra propia educación, y que además era la filosofía que regía en Europa (en ese sentido no estábamos alejados de lo que se hacía en Europa). Había una poesía religiosa renovada, como la que hacían, entre otros, Rosales, Panero o Vivanco, y una poesía religiosa heterodoxa, que era la de Blas de Otero o, de alguna manera, también la de Carlos Bousoño y Vicente Gaos. Y en cuanto a un miembro cronológicamente generacional, está cerca de esa poesía el primer libro de Valverde, aunque luego va evolucionando y acaba en un estilo que está totalmente insertado en la consideración del lenguaje en la poesía que tiene la generación del 50. Anteriormente, estaban (y quizá también se veían mal) las tendencias poéticas irracionalistas, que florecieron más en la posguerra que en nuestra propia generación. Era el caso de la poesía de Cirlot, de Labordeta o de Ory, y el de Paco Nieva, que ha hecho un teatro interesante, de ruptura. Pudieran parecer ecos del surrealismo, epígonos de la literatura surrealista anterior. Es evidente que la poesía de Ory, por ejemplo, estaba más cerca de la literatura del absurdo, que también estaba gravitando en Europa en aquel momento, no sólo en Francia, sino también en Inglaterra.

Con todo esto, quiero decir que la generación estaba abierta, y queda abierta. El grupo, sin embargo, está ahí. Yo agradezco que ciertos antólogos, y algunos tan

cercanos a la generación y al grupo como Hortelano, pensara en mi nombre. Nunca olvidaron el de Claudio, por la relevancia inmediata que tuvo su primer libro y por la altísima calidad de su poesía. Pero hay poetas que vienen posteriormente, cuando ya está formado el grupo, que pertenecen a la generación y están por descubrir, como el magnífico poeta César Simón, de Farges, al que ya he nombrado, Luis de Feria o Fernando Quiñones, que tuvo unos primeros libros un poco vacilantes con respecto a la calidad, pero que a partir de un momento dado, tiene un corpus poético muy sólido, interesantísimo, y que además entra dentro de los condicionamientos que tiene la poesía del 50, tanto de escritura como de reflexión moral. Algún poeta se ha incorporado de otra manera, ya cuando la generación era la suma de las trayectorias personales de cada uno de sus componentes, que en eso derivan siempre todas las generaciones. Lo mismo le ocurrió a la del 27: una cosa es el momento de formación, en el que existen varios puntos de contacto, y otra la diversidad de mundos y escrituras de cada poeta. Por ejemplo, entre nosotros, está el caso de Valente, tan cercano en su primera etapa a la concepción del poema que pudiéramos tener, con todas las divergencias de personalidad, Jaime, Ángel o yo mismo; pero luego está el segundo Valente, que desarrolla una poesía que muy poco o nada tiene que ver con la primera. Lo mismo se puede decir de Carlos Barral, que, tras el paréntesis de su libro *Diecinueve figuras de mi historia civil*, vuelve a recoger y a explayar lo que había hecho primero en *Metropolitano*. Y está más cerca, en ese sentido, Pepe Caballero Bonald a Carlos Barral que su íntimo amigo Jaime Gil de Biedma, más próximo a lo que hace Ángel González o a lo que a mí me puede interesar en poesía. Quiero decir que el grupo existe como tal en un momento determinado; luego, lo que cuentan son las trayectorias personales de la generación, muy diversas, pero en las que perduran estos dos puntos: el interés por la escritura y la reflexión moral que se hace a partir de ella.

Por otro lado, lo de los novísimos fue también un *engaño a los ojos*, no en el sentido de su calidad (como ocurre en todo, unos son mejores, otros son menos buenos, y alguno incluso peores), sino que no era su poesía toda la poesía que vino después. Había una serie de poetas que estaban escribiendo y que parecían epigonales de la generación anterior; pasado el tiempo, algunos de esos poetas son más representativos que los novísimos, que parecía que *rompían*. Aparte de esto, tenemos la evolución de los mismos novísimos, que ha ido por derroteros que van confluyendo tanto con la poesía nuestra como con la poesía anterior. Porque, por ejemplo, yo no considero que Pepe Hierro, de haber sido más joven, y a la vista de lo que ha escrito, hubiera sido una cosa dispar en nuestra generación. También está el 27, con su evolución, y lo que cada uno de nosotros escogía, tanto del poeta como de la obra de cada poeta. Hemos hablado de poesía urbana, y recordaba que pocos poetas habría tan urbanos como Pedro Salinas en su primera época. Si empezamos a buscar los padres,

los antecesores, los encontramos porque, por fortuna, el siglo XX hispánico (y aquí incorporo el caudal de los poetas de América) es muy rico; todas las generaciones tienen grandes poetas, hasta ahora, hasta la última generación. A mí por ejemplo, hay poetas de América que me han interesado enormemente y que, supongo, me habrán influido también: cada poeta es un eslabón en una cadena; nadie es adánico ni está inventando nada, sólo está dando el tono personal que puede a la poesía, si es que tiene la capacidad de hacerlo. Neruda era un poeta que estaba gravitando sobre gran parte de la poesía de aquel momento, pero a mí el Neruda que me interesaba era el de *Residencia en la tierra* y el posterior, de *Odas elementales*. A mí me gustaba mucho, por ejemplo, Borges, quizás es el poeta que más me gustaba personalmente. Y Vallejo, pero por razones distintas. Yo trataba de hacer una poesía en la que hubiera un conjunto formado por lo conceptual, lo sensorial y lo afectivo. Desde el punto de vista afectivo, pocos poetas hay tan intensos y tan estremecedores como Vallejo. Y, en el aspecto conceptual y sensorial, pocos poetas podemos encontrar en nuestro idioma como Borges.

Digo con todo esto que la generación tiene una razón de ser fatal, y que es muy difícil que un poeta que vive en una época determinada (que siempre es histórica, y él también lo es), cuya obra tenga calidad, haga una poesía que no sea propiamente de su época y, por lo tanto, generacional. Yo nunca me he planteado eso como un problema, ni creo que nadie se lo deba plantear. El hombre escribe desde él, y es él y su época; y, luego, sus lecturas, los hechos históricos que conforman esa época y que lo conforman a él. En ese aspecto, pocas diferencias puede haber. Sí hay diferencias en la poesía, diferencias que se dan de manera muy visible en el grupo; a estas alturas, la trayectoria de cada poeta es absolutamente distinta.

Jesús Fernández Palacios: Si nadie de la mesa quiere añadir nada más, se abre el coloquio.

Público: Me gustaría que comentaseis algo acerca del erotismo. Podemos verlo claramente en Gil de Biedma, pero algún crítico decía que era un tema poco tratado o prácticamente nulo en el resto de los componentes del grupo. ¿Qué opináis de eso?

Francisco Brines: En mi caso personal, yo creo que tengo poemas eróticos. Y creo que es uno de los componentes más importantes en la poesía de Jaime, pero no he pensado si en los demás...

Luis García Montero: Caballero Bonald acaba de publicar en Renacimiento una antología de poesía amorosa, es poesía erótica, ¿no?

Creo que el tema erótico, más que como un subgénero, está perfectamente integrado dentro del tono personal de cada uno de los poetas, como una parte fundamental de su propio desarrollo, hasta el punto de que, en un momento de compromiso político, y frente a la poesía anterior, que tenía unos temas muy establecidos, el erotismo está muy presente en "Collioure": Jaime publica *En favor de Venus*, un libro de mucha calidad, porque la reivindicación de cierta apuesta por la felicidad, por el cuerpo, por la sensualidad, tenía ya un compromiso ético y moral que chocaba con la verdad oficial del régimen. Ya con mucha menos calidad, está otro de los tomos de la colección, el de Pacheco...

María Payeras: *Canciones del amor prohibido*, de Jesús López Pacheco. También esto tiene que ver con aquello que decíamos antes, la incidencia de lo público en los espacios privados, y cómo hay una rebeldía natural del poeta ante esa situación.

Luis García Montero: Desde ese punto de vista, *Tratado de urbanismo*, de Ángel González, tiene muchos poemas que inciden en el tema; y ya desde otro punto de vista, el de la indagación en el tiempo, en el deterioro, en el desgaste de la existencia, muchas veces el poema se convierte en una reflexión sobre el cuerpo y sobre la sexualidad, donde el erotismo toma la palabra en general...

Francisco Brines: En José Agustín Goytisolo, por ejemplo...

Luis García Montero: De manera que yo no diría nunca que el erotismo no tiene importancia en la generación.

Francisco Brines: Es más, yo creo que uno de los motivos por los que interesa Luis Cernuda a la generación (y no sólo a la generación, sino a los lectores españoles en general) desde el momento en que es conocido, es precisamente por su posición sexual, erótica, en su obra. Es decir, la estimación por la manera de enfocar el problema Luis Cernuda, no la sienten sólo los lectores homosexuales, sino sobre todo (porque son más numerosos) los lectores heterosexuales. Interesan la ruptura del convencionalismo amoroso y la aceptación de la autenticidad, de la verdad de la persona. Este hecho se corresponde con la posición crítica que la generación tiene, una de sus más principales notas colectivas.

Público: Me gustaría plantear un par de cuestiones. La primera se refiere a Claudio Rodríguez. Aunque me ha sido aclarada en gran medida por las palabras de Francisco Brines, me gustaría volver sobre el tema: ¿cuál es la posición de Claudio Rodríguez

dentro del grupo? Yo, hasta ahora, tenía la impresión de que estaba traído un poco por los pelos, más por cuestión de coincidencia de edad que por otra cosa. Mainer habló ayer de *Conjuros*, relacionándolo con el compromiso social, pero me gustaría saber si realmente, como a veces se ha planteado, Claudio Rodríguez es un poeta que va por un camino propio, o si está plenamente integrado en todas las corrientes del grupo del 50.

La otra cuestión, que no tiene nada que ver con ésta, estaría dirigida más concretamente a García Montero: en los poetas de los 90 parece que hay una conexión muy directa con la generación de los 50, más importante incluso que con los novísimos. ¿Es efectivamente tan directa? Y, si lo es, ¿qué habéis encontrado en los autores del 50?

Francisco Brines: ¿Contesto yo a la primera? Antes que el de Claudio, había salido el primer libro del grupo generacional, *Las adivinaciones*, de Pepe Caballero Bonald, un libro completamente distinto a lo que después pudiera señalarse como característico de la generación. Es de destacar que los primeros libros del grupo no tienen nada que ver con lo que luego pretendieron sus miembros. Había un cansancio acerca de la escritura de la poesía social, no acerca de lo que se decía, sino de la postura desde donde se decía, de la consideración de las ideas como cosa previa al poema. Tiene una gran razón Luis cuando ha dicho que el poema surge de las palabras en el proceso de la escritura. A mí, por ejemplo, me interesaba muy especialmente Blas de Otero en su poesía religiosa, no porque me interesara su heterodoxia, que le echaba un pulso a Dios: ni la heterodoxia ni la ortodoxia me han interesado nunca; me importaba el artista que hacía el poema y cómo lo hacía. En ese sentido, pocos poetas de la generación del 50 han trabajado los poemas como los ha trabajado Blas de Otero.

Pero, lo que venía a decir, el segundo libro del grupo, aunque su autor era el más joven de todos ellos, es *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez. Recuerdo que apareció en *Ínsula*, adelantándose a la salida del libro, un poema, el primero del libro. Sentí tal fascinación (ésa es la palabra que creo que corresponde al resultado de la lectura de aquel poema), que esperé la salida del libro y compré no solamente mi ejemplar, sino algunos otros para regalar a los amigos, para adelantarme y darles la satisfacción que yo había tenido con aquella lectura. Aquello era milagroso, no sólo por lo que había de ruptura (también había anteriormente, como ya he dicho, poesía muy diversa e irracionalista), sino por la personalidad de la expresión, y por la perfección. Precisión y perfección del lenguaje y de todo. Aquél era, siendo tan joven, un autor *poseído* por la poesía. Este Claudio de *Don de la ebriedad* sí que está entre paréntesis con respecto de lo que se hacía y a lo que se continuaría haciendo. Pero en *Conjuros* aparece un Claudio en el que ha habido un cambio, sobre todo de posición

moral. Es el libro en el que más se da la solidaridad, no de la manera concreta con que se hacía en la poesía social, ni como lo hizo el grupo del 50, sino de una manera muy personal. Después, penetra en la poesía de Claudio todo lo que ha entrado en la poesía de los demás, pero con una expresión personal que la hace distinta, y siempre con esos aspectos metáforicos y lingüísticos irracionalistas. Se ha hablado antes de la poesía amorosa; no olvidemos que ciertos poemas de Claudio son anticonvencionales, de ruptura crítica con respecto al poema amoroso. Yo creo que Claudio, y en ese aspecto es el más distinto de la generación, tiene personalidad propia más continuadamente. Ahora es muy distinto también Valente, por ejemplo, pero la tensión del lenguaje es diferente. El lenguaje tenso de Claudio está siempre, siempre, en función de la vida, tanto cuando hay metafísica como cuando solamente hay física. En esto, Claudio está siempre más cerca de los componentes colectivos de la generación que el segundo Valente.

Luis García Montero: También hay que tener en cuenta las cuestiones y los detalles personales. En el caso de Claudio Rodríguez, Jaime Gil contaba que, cuando ellos empezaron a trabajar, el poeta más conocido, porque su aparición había sido deslumbrante, como ha contado Paco, era Claudio. Ellos decían que era el poeta al que estaba apoyando *Ínsula*, y que era de la estética de *Ínsula*. Entonces, cuando quisieron hacer política cultural y darse a conocer, del que sentían un poco de celos era de Claudio. Aparte, también había ciertas razones objetivas, como lo que decía María antes: que estaban intentando hacer un tipo de poesía cosmopolita, urbana, y de pronto la poesía de Claudio les podía parecer rural, o derivando hacia lo rural. Pero creo que la conciencia de que Claudio era un poeta muy importante, la tuvieron todos desde siempre. Y, además, aparte de esas rencillas, pienso que trato personal entre el grupo de Barcelona y Claudio, lo hubo, ¿no?

Francisco Brines: Algo distante. Claudio tenía muy buen trato con Ángel, con Pepe... Con Valente lo tuvo, como se dijo ayer, muy cercano. Pero, quizá porque lo atacaron, luego (no sé en un principio, porque no lo viví) el trato con Jaime y eso, no fue demasiado bien.

Luis García Montero: Bueno, tenían un *tira y afloja*. Claudio decía que Jaime tenía celos de una prima suya que Claudio había querido ligarse. Era un disparate, pero... Son detalles. Lo mismo que lo de Costafreda. Realmente, ahí influye lo personal; el tema no es que hubiera un boicot ni nada. Simplemente, Jaime Gil estaba empezando a escribir poesía, estaba formándose; Costafreda ya había publicado y tenía un cierto orgullo de sí mismo; Jaime le pasó unos poemas para que le diera su opinión, y

Costafreda le dijo, ingenuamente: "Uy, esto te lo corregiría yo todo en una noche". Claro, esas cosas molestan.

Francisco Brines: Yo creo que Claudio bebía vino y ellos, alcohol.

Luis García Montero: Eso también. Esas cosas molestan. Que Claudio decía que él bebía vino y que los otros eran unos borrachos porque bebían alcohol: bebían whisky y cosas de ésas. Pero existía conciencia de que era un poeta importantísimo, y el cariño personal que hubo en la mayoría, quitando algún roce, está claro. Y, cuanto más nos vayamos distanciando en el tiempo, mejor se irá viendo, primero, que todos los buenos poetas tienen un mundo muy personal, porque lo difícil en poesía es construir un mundo personal; y, segundo, que todos esos asuntos personales, el de Claudio Rodríguez incluido, tienen unas relaciones históricas que se verán claramente cuando vayamos perdiendo proximidad.

Con respecto a la otra cuestión, según mi experiencia concreta, creo que todos los poetas del 50 (en esa variedad de matices de la que hablaba, pero todos compartiendo la reivindicación del poema como acto de lenguaje y acto de moral vinculada al lenguaje) son el referente de los poetas no sé si de mi generación o de mi grupo, y que son los maestros vivos. Cuando yo empecé a escribir y a publicar poesía, al final de los 70, tenían un protagonismo muy de época los novísimos. Y los novísimos, como grupo o estética dominante, habían decretado un silencio casi absoluto en la poesía de posguerra. Parecía que desde el 27 hasta ellos todo había sido un páramo. Uno podía leer, por ejemplo, un famoso artículo de Pere Gimferrer, "Notas sobre la poesía española de posguerra", en el que decía que todo era academicismo y muerto, y que lo único interesante que había ocurrido en la poesía española de posguerra, hasta llegar a él, eran Juan de Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo María Panero. Este tipo de opinión fácil sobre la literatura de posguerra, se daba; y la tendencia a llevar la crítica a la muy mala poesía social que se había hecho, diciendo que cualquier tipo de poesía de compromiso moral, o un poco cercana a la realidad, era ya malo, también se daba. Entonces, frente al exceso en esas posturas, de pronto, uno empezaba a conocer la poesía española de posguerra, y se daba cuenta de que todas las batallas que ellos querían librar estaban ya libradas y ganadas. Que la defensa del esteticismo bien hecho, del culturalismo bien hecho, del diálogo con las tradiciones europeas, la reivindicación de ciertas tradiciones, por un lado Eliot, por otro Rimbaud, todo esto estaba ya perfectamente hecho en un panorama que no se parecía en absoluto a esa literatura muerta que decían los novísimos. Aparte de eso, creo que también coincide con nosotros una nueva situación en la cultura española, que es la de no tener que avergonzarse de ser español, sin que ello significara ser un cateto. Porque es cier-

to que ha habido una defensa muy cateta del españolismo pero, en el péndulo contrario (esto siempre funciona), parecía que ser culto era estar muy enterado de la última tesis doctoral semiológica que se publicaba en la Sorbona, o de la última traducción rara que aparecía en Nueva York. Y en esa fascinación, se empezaron a hacer muchos panfletos, porque se habla de panfletos como si fueran la puesta en verso del manifiesto comunista, pero se han puesto en verso tesis doctorales, libros de la *nouvelle* filosofía, la biblia semiológica, muchas veces, y eso es poesía panfletaria también, poesía escrita con ideas previas a la propia escritura. La posibilidad de decir que, estando bien informado de ella, podía uno estar orgulloso de la propia tradición española, porque no era ningún páramo, se da de manera natural y es muy fértil para la poesía. Porque un poeta no se puede formar a base de traducciones; es más, no se puede formar en idiomas extranjeros, por bien que se conozcan. Si nos vamos a tomar en serio lo que se está diciendo, que la poesía es un hecho de lenguaje, el matiz, el poso que hay debajo de la palabra, la música de la lengua, que viene desde hace siglos hasta ahora, eso es tan importante, que, por mucho inglés que hayas aprendido a los veinticinco años, es muy difícil que por medio de traducciones tengas el peso del lenguaje necesario para la poesía. Yo siempre lo digo: hay mucho poeta que quiere escribir endecasílabos, y cuentas con los dedos y salen once sílabas, pero con el oído te están saliendo veinticuatro. Y te dicen: "Es que he hecho un endecasílabo". Mire usted, los endecasílabos no se escriben con los dedos: se escriben con el oído. Y el oído lo tienes desde que de niño tu padre te estaba leyendo a Garcilaso, o desde que estabas oyendo la lengua materna.

Yo creo que de ahí parte el deslumbramiento que supusieron todos los tonos significativos de la poesía española del 50 para la gente de mi reivindicación, y la devoción absoluta que les hemos tenido, defendiendo eso como bandera cultural. Aparte de otras muchas cosas, porque el descubrimiento del 50 significa también el descubrimiento de toda un tradición, como sistematizó Miguel en su antología sobre la generación, la reivindicación de cierto tipo de poesía modernista, la figura de Manuel Machado, la de Antonio Machado, la recuperación de una crítica moral, Borges, el significado de la reflexión en artificio, la intertextualidad, etc. Y era muy coherente nuestra preocupación, porque de pronto veíamos que los toros que querían matar los novísimos estaban ya muertos hacía muchos años en la poesía española. Es mi opinión. No sé si de grupo, de generación o de mafia, pero es mi opinión.

Francisco Brines: Sobre esto, quiero señalar en la poesía del grupo *Cántico*, que es anterior, la heterodoxia sexual, con ese esteticismo tan exacerbado, que luego intentan también, de algún modo, los novísimos. O sea, que siempre hay precedentes de las cosas.

Luis García Montero: Eso te lleva a descubrir que hay otros poetas en la generación de los novísimos que están muy cerca de los del 50, autores que en los años 70 no tenían importancia y que ahora la tienen. Todo se va matizando.

Francisco Brines: También he mencionado el grupo *Cántico* para ampliar la visión de ese campo, que no era tan uniforme como parecía, de la poesía de la posguerra. Eso sí que era un grupo, un grupo concreto de una ciudad, en el que aparece de repente este esteticismo y esta heterodoxia sexual, y se permitían. Porque, al fin y al cabo, cada hombre es más importante que cada dictador. A pesar de todo.

JOSÉ CARLOS MAINER

(Zaragoza, 1944). Es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Es Oficial de la Orden de las Palmas Académicas de Francia. Trabaja en la historia de la literatura de los dos últimos siglos y es autor de numerosas ediciones: Falange y literatura (1971), Literatura y pequeña burguesía en España (1972), La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1975 y 1972, edición aumentada), entre otras muchas publicaciones.

LUIS JAVIER MORENO

(Segovia, 1946). Licenciado en Filología Románica. Honorary Felow en escritura por la Universidad de Iowa y Master of Arts por la Washington University of St. Louis. Premio Jaime Gil de Biedma de poesía. Entre sus libros de poesía destacan El final de la contemplación (1992), Rápida plata (1992) y Cuaderno de campo (1996). Ha publicado también dos volúmenes de su diario, La puntada y el nudo (1993) y En el cuartel de invierno (1997).

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS

(Cádiz, 1947). Poeta y articulista. Ha publicado los siguientes poemarios: Poemas anuales (1976), El ámbito del tigre (1978), De un modo cotidiano (1981), Coplas de Israel Sivo (1982) Signos y Segmentos (1971-1990) (1991) y Los poemas de Sakina (1997). Desde 1991 es subdirector de RevistAtlántica de Poesía y dirige en la actualidad la colección "Libros de Bolsillo" de la Diputación de Cádiz. Ha publicado numerosos artículos de crítica literaria.

LUIS GARCÍA MONTERO

(Granada, 1958). Doctor en Filología Hispánica. Profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada. Premio Nacional de Poesía 1994 por Habitaciones separadas. Entre sus libros de poesía están El jardín extranjero (1983), Diario cómplice (1987) y Completamente Viernes (1998). En prosa es autor, entre otros libros de Poesía, cuartel de invierno (1987) y de ¿Por qué no es útil la literatura?. Preparó para la editorial Aguilar las obras completas de Rafael Alberti.

FRANCISCO BRINES

(Oliva, Valencia, 1932). Licenciado en Derecho por Salamanca y en Filosofía y Letras por Madrid. Lector en Oxford. Premio de la Crítica por Palabras en la oscuridad (1966) y Premio Nacional de Poesía por El otoño de las rosas (1986). Otros títulos suyos son Las brasas (1960), Aún no (1971), Ensayo de una despedida (1974 y 1984), Insistencias en Luzbel (1977). La editorial Tusquets ha publicado recientemente su poesía completa (1960-1997). Premio Nacional de las Letras Españolas (1999).

NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS

ÁNGEL GONZÁLEZ

(Oviedo, 1925). De la Real Academia Española. Licenciado en Derecho. Premio Príncipe de Asturias. Entre sus obras destacan Áspero mundo (1956), Sin esperanza, con convencimiento (1961), Grado elemental (1962), Tratado de urbanismo (1967), Prosemas o menos (1985) y Deixis en fantasma biografía (1992). La editorial Visor publicó una amplia antología de sus libros en 1997, A todo amor. Este año ha aparecido su biografía de Antonio Machado.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

(Jerez, 1926). Licenciado en Filosofía y Letras. Dos veces Premio de la Crítica de poesía, por Las horas muertas (1960) y por Descrédito del héroe (1978). Premio de la Crítica de narrativa por Ágata, ojo de gato (1974). Otros libros de poesía: Vivir para contarlo (1977), Laberinto de Fortuna (1984) y Diario de Argónida (1999). Entre sus novelas están Dos días de septiembre (1962), En la casa del padre (1988) y Campo de Agramante (1992).

FELIPE BENÍTEZ REYES

(Rota, 1960). Premio de la Crítica y Premio Nacional de Poesía por Vidas improbables (1995). Premio Ateneo de Sevilla por su novela Humo. Paraíso manuscrito (1982), Sombras particulares (1992), El equipaje abierto (1996) y Paraísos y mundos (Poesía reunida) (1996) son algunos de sus libros de poesía. Es autor, entre otros libros de narrativa, de Chistera de duende (1991), Tratándose de ustedes (1992), Maneras de perder (1997) y El novio del mundo (1998).

MANUEL RAMOS ORTEGA

(Cádiz, 1948). Doctor en Filosofía y Letras por Sevilla. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Cádiz. Es autor de varios libros de crítica literaria: La prosa literaria de Luis Cernuda (1982), La obra poética de Eduardo de Ory (1983), Estudios de literatura española contemporánea (1991) y El grupo poético del 50: la revista "Platero" de Cádiz (1994). Este año ha aparecido su primera novela, La ciudad de los sueños.

JOSEFINA ALDECOA

(La Robla, León, 1926). Doctora en Filosofía y Letras. Autora de las novelas La enredadera (1984), Porque éramos jóvenes (1986), El vergel (1988) y de la trilogía Historia de una maestra, Mujeres de negro y La fuerza del destino (1990-1997). En 1998 publicó Confesiones de una abuela. Su libro Los niños de la guerra es, además de una antología de relatos de varios autores que vivieron en su infancia la Guerra Civil, una evocación personal de la época.

CARLOS BOUSOÑO
(Boal, Asturias, 1923). De la Real Academia Española. Profesor universitario. Premio de la Crítica dos veces, en 1968 por Oda en la ceniza, y en 1974 por Las monedas contra la losa. Premio Nacional de Poesía 1990 por Metáfora del desafuero. Premio Nacional de Ensayo 1977 por Irracionalismo poético (El símbolo). Premio Fastensath de la Real Academia Española por Teoría de la expresión poética, constantemente reeditado y de obligada lectura en los estudios filológicos.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN
(Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1950). Doctor en Filología Románica. Profesor de Literatura de la Universidad de Oviedo. Poeta y crítico literario. En 1998 apareció su poesía completa, Material perecedero. Es autor de diversas antologías, la última de las cuales es La generación del 99. Su prestigio como crítico literario es indiscutible. La publicación regular de sus diarios da mucho que hablar.

MIGUEL GARCÍA – POSADA
(Sevilla, 1944). Doctor en Filología Hispánica. Escritor y crítico literario. Libros: Federico García Lorca (1979), Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York" (1982), La quencia. Memorias I (1998), Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27 (1999). Ediciones: Cuarenta años de poesía española (1979), Lope de Vega. Poesía (1992), Francisco Umbral. Mortal y rosa (1996), La nueva poesía (1996), F.G. Lorca. Obras completas 4 vols. (1996-1997).

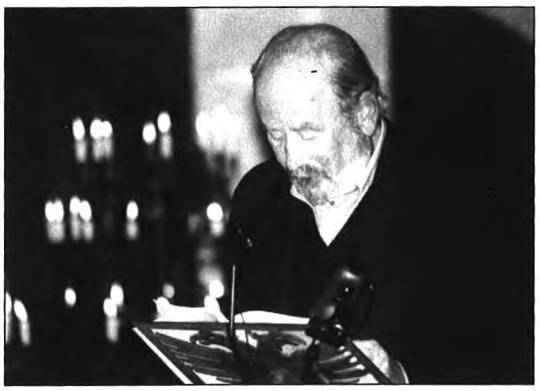
MARÍA PAYERAS GRAU
(Inca, Mallorca, 1959). Profesora titular de la Universidad de las Islas Baleares. Ha publicado los siguientes libros: Poesía española de postguerra (1986), La "Colección Colliure" y los poetas del medio siglo (1990), Memorias y suplantaciones: la obra poética de José Manuel Caballero Bonald (1997), José Manuel Caballero Bonald. El imposible oficio de escribir. Antología (Prólogo y selección) 1997.

CARMEN RIERA
(Mallorca, 1949). Doctora en Filología Hispánica y actual profesora de Literatura Castellana en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es Premio Nacional de Narrativa. Premio Anagrama de ensayo por La escuela de Barcelona (1988). Premio Ramón Llull de novela por Joc de miralls (1989). Ha publicado además Te deix, amor, la mar com a penyora (1975), Jo pos per testimoni les gavines (1977), Epitelis tendríssims (1981), Una primavera per a Dominico Guarini (1981) y Qüestió d'amor propi (1987), traducidas al castellano y a otras lenguas.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO

Inauguración del congreso, con la presencia del alcalde de Jerez Pedro Pacheco Herrera

Instantánea del grupo, frente al palacio de Villavicencio

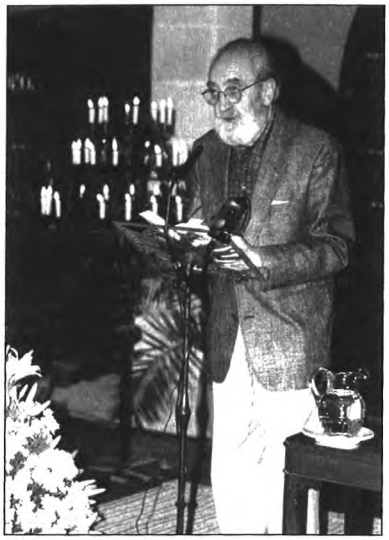


José M. Caballero Bonald, en la lectura poética en la Bodega González Byass.

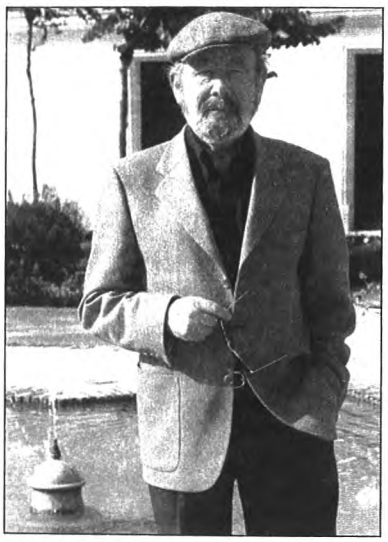
APÉNDICE FOTOGRÁFICO

El Grupo Poético del 50

Francisco Brines en la lectura poética de clausura en la Bodega González Byass



Ángel González leyendo poemas en la Bodega González Byass



José M. Caballero Bonald, en los Jardines del Alcázar de Jerez

Ángel González, Josefina Aldecoa y Miguel García Posada

Luis Javier Moreno, José Luis García Martín, Felipe Benítez Reyes y Manuel Ramos Ortega, en una mesa redonda

Francisco Bejarano, José M. Caballero Bonald, Felipe Benítez Reyes y Carlos Manuel López Ramos

Carlos Manuel López Ramos y José Carlos Mainer

fundación

Caballero Bonald

Actas del congreso 99

9 788460 713180