



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La evolución del romanticismo progresivo en la poesía española

Luis Manuel Martínez Mínguez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Vto. B<sup>o</sup>

La evolución del romanticismo progresivo  
en la poesía española.

Luis M. Martínez Mínguez.

Universidad de Barcelona

Departamento de Filología Española.

Director de la tesis: Dr. Joaquín Marco

Joaquín Marco

5.5.- El casi-cínico contra el casi-piadoso: Biedma.

Utilizo términos de Paz que, a su vez, José Olivio Jiménez repesca para aplicarlos a Jaime Gil y definir así su oblicua relación poética.

Incluir a Jaime Gil en un estudio de la poesía romántica española (aunque se dé por supuesto que se trata de un romanticismo fuera de su tiempo) puede ser tan descabellado como incierto porque Gil de Biedma no es un poeta romántico, y, sin embargo, hay que hablar de él. En ningún otro poeta encontraríamos ejemplo semejante de cómo queda subsumido el impudor romántico por una atenta mirada irónica que no deja punto de fisura y que, además de convertir el velado romanticismo en pudoroso, lo entrecomilla y controla a base de una aguda inteligencia, infrecuente siempre pero más, si cabe, en nuestras letras. Porque, como su amigo Juan Ferraté ha dicho: "La voz genuina de Jaime Gil de Biedma no empieza a constituirse hasta que el poeta impone sobre la vaporización sentimental de su intimidad la represa de su mirada vigilante, a veces dolida, otras o escéptica o cínica, acaso atónita, o tal vez simplemente atenta a registrar lo que ve"<sup>122</sup>. Es decir, que en su caso no cabe hablar de un primerizo poeta romántico que, con el tiempo, es suplantado por otro escéptico -como veíamos, aunque fuera un romanticismo caído en el tiempo, en el caso de Brines-, los dos nacen ya juntos y por tanto, al ser el descreído el que controla, no es posible deducir el romántico sino por guiños al lector, veladuras y ecos ensordecidos de los que él mismo es el primer consciente. Así lo dice, y además, sabedor de que eso forma parte de las entretelas de su personalidad, lo utiliza en el poema como principal especia, y le gusta:

Ahora sé hasta qué punto tuyos eran  
 el deseo de ensueño y la ironía,  
 la sordina romántica que late en los poemas  
 míos que yo prefiero, por ejemplo en "Pandémica...(P.V. 157)

El poema es "Después de la muerte de J.G.B." y, justamente, es un falso diálogo entre esas dos personalidades. Ahora bien, clave para entender a Jaime Gil es distinguir la voz que habla en sus poemas y reparar en el cuidado sumo que puso siempre en no bajar la guardia, impidiendo que esa voz vaya a favor de sus propias emociones porque -como él ha dicho- "ésta es la marca indeleble del poeta menor"<sup>123</sup>. Por eso, en "Canción de aniversario", dice:

El eco de los días de placer,  
 el deseo, la música acordada  
 dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas  
 en mis poemas, por romántica;

(P.V., pg. 108)

¿Cómo se consigue esa victoria sobre las propias emociones?, (porque no olvidemos que sobrenada el cínico vitalista: Poemas póstumos, 1968, es tras la literaria muerte de J.G. de Biedma -"el romántico", valga la simplificación-). El camino no ha podido ser otro que el de la crítica -y, por supuesto, autocrítica-, siguiendo el ejemplo de sus maestros, Eliot, Auden, Cernuda, etc. No de otro modo hay que entender su estudio sobre la poesía de Jorge Guillén, tan alejado de los presupuestos románticos y -como ha dicho Biedma- "con un mundo poético antípoda al mío". Es inaudito, en la Literatura Española, un libro de una lucidez crítica tan implacable como El pie de la letra y sólo viéndolo como un todo ensamblado con su poesía podremos destacar el constante empeño que J.Gil ha puesto siempre en crecer, en ser un poeta maduro y pasar, dice en "El juego de hacer versos", de:

Con la primera muda,  
 en los años nostálgicos  
 de nuestra adolescencia  
 a escribir empezamos.  
 Y son nuestros poemas  
 del todo imaginarios ...

... -demasiado inexpertos  
ni siquiera plagiamos.

a

Aprender a pensar  
en renglones contados  
-y no en los sentimientos  
con que nos exaltábamos-  
(P.V., pg. 138)

Jaime Gil destaca varias veces eso de la edad mental del poeta: al hablar de uno de sus poetas predilectos, Mallarmé, ha dicho: "me ha interesado tanto que es el poeta más citado en mi poesía, pero me parece un poeta pequeñísimo, tenía mentalidad de niño de quince años"<sup>124</sup>. Así mismo, hablando de Espronceda: "Leer el bello romance "A la noche" y leer después "A Jarifa en una orgía" es pasar de la poesía de otra época a una poesía que es esencialmente contemporánea nuestra, por muy inadecuada que pueda parecernos. De las piezas primeras, que son, cada una en su estilo, composiciones de asunto desarrolladas según un esquema genérico, hemos pasado a una poesía en la que el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quien, dónde y cuándo y por qué, son ahora algo más que simples precisiones añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad"<sup>125</sup>. Las tres últimas líneas copiadas son fundamentales para dar con el tono de la poesía de Jaime Gil y reparemos en que, aquí, "A Jarifa", del romántico Espronceda, no duda en calificarlo -poco más adelante, en el mismo prólogo- como "un poema de monólogo dramático", típico de la lírica moderna según la definición de Robert Langbaum, porque Espronceda ha sabido hacer cómplice al lector, distanciarse de sí mismo y enmarcar la situación "real" desde la que escribe. "El tono" de los poemas: he ahí lo fundamental para entenderle, como muy bien ha sabi-

do ver Shirley Mangini. Por eso están dichos, por ejemplo, con distinto tono, el título del artículo sobre Cernuda, "Como en sí mismo, al fin", en el que se explica su proyección romántica de "hijo de Dios", aunque no deje Biedma de admirarse: "La fuerza de Cernuda estriba en que la suya es una relación de fe a pesar de todos los pesares. Caso raro en un hombre maduro, nunca del todo dejó de creer en su idea del edén, nunca dejó de sentirse personalmente comprometido con ella"<sup>126</sup>, y el final del poema "Ampliación de estudios": "tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?", en el que el sueño final del "burguesito en rebeldía" que él fue, está irónicamente distanciado por el pretérito indefinido, que es el tiempo pasado, desde el tono que da la madurez y la comprensión de su pasado. Son las dos voces a las que estamos aludiendo desde el comienzo: la de la sordina romántica distanciada y la del casi-cínico que nos busca como cómplices de su "monólogo dramático".

El "BIG BROTHER"INSOMNE: YO. MITAD CALIBAN, MITAD NARCISO.- En verdad es muy querida por el propio Jaime Gil esa autodefinición, mitad Calibán-Narciso, pero aclarando que "el error inicial es considerar el narcisismo como una autocomplacencia: no lo es. Es quizás, repito, una obsesión con uno mismo. Vigilarse a sí mismo es ser lúcido, es odiarse. Fíjate que en ese poema que hice contra mí mismo hablo, precisamente, "de la humillación imperdonable de la excesiva intimidad". El narcisismo es vivir en excesiva intimidad con uno mismo, conocerse demasiado bien"<sup>127</sup>. Precisamente esas palabras entresacadas de una entrevista nos hablan de la difícil relación con ese "Big Brother", contra el que ha arrancado sus poemas, y que nos llevan a acercarnos más a las cuestiones nucleares de Jaime Gil. Vemos, de entrada, que, aunque Biedma conoce como el que mejor las técnicas de objetivación usadas por Cernuda y la tradición inglesa e incluso libros de crítica

fundamentales en esa línea como los de Yvor Winters, W.H. Auden, el citado de Langbaum o The Triumph of Romanticism de M. Peckham, entre otros, no se molesta, ni mucho ni poco, en ocultar su omnipresente Yo a lo largo de toda su poesía. No más que en algún escaso ejemplo, "Príncipe de Aquitania, en su torre abolida", se oculta el Yo tras algún sucedáneo. En los demás, campea a sus anchas. El mismo Jaime, con la valiente sinceridad que le caracteriza, ha dicho que los únicos temas de su poesía son "yo mismo y el paso del tiempo" y, tal vez, cabría preguntarse: ¿por qué esa constante exhibición de la primera persona?. La respuesta que se nos ocurre es que, justamente, es una "persona", una máscara, nunca Jaime Gil de Biedma. Se suele malentender lo de "poesía de la experiencia" ya que no es contar lo que le ha pasado a uno, es escribir un poema en el que a la voz que lo escribe le están pasando cosas. Como decía Auden, "los poemas son anteproyectos verbales de vida personal" y desde esa perspectiva los poemas son, sólo, simulacros de comunicación, ejercicios de aclaración reflexiva ("aprender a pensar/ en renglones contados") "para que nos entiendan/ y que nos entendamos". Las "personae" del verbo que funcionan en su poesía deben entenderse como parte de esos "artefactos verbales" que son los poemas, entre otras cosas porque el pasado es movedizo, inaprensible y todo intento por rescatarlo, tal como fue, no es sino una ilusión que se convierte en un nuevo desfiguramiento. Además, en el Yo que campea en Las personas del verbo hay suficiente distanciamiento, boquete hacia dentro o, por así llamarlo, esquizofrenia como grado de desrealidad como para que no se sujete en los límites convencionales de un Yo real. Como un ejercicio de psicoanálisis torturante, Jaime Gil lleva el efecto-lastre de los imposibles sueños románticos hasta el límite naciente de la personalidad. De ahí que, al mostrarnos la sincera transparencia de ese Yo poemático veamos, como en el fondo de

un pozo, el avance experimentado con respecto a la tradición romántica. Por efecto de esa relación narcisista de amor-odio vemos a un personaje poemático, hecho con recortes vitales y aportaciones imaginativas de Jaime Gil, que, continuando la mejor tradición romántica, se rebela contra su clase social, la idea ético-social de España, que le imponen, y, a la postre, contra sí mismo -último reducto de los sueños colectivos-, para llegar, en una retórica discusión de pareja, a enfrentarse "Contra Jaime Gil de Biedma" y, por fin, a escribir "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", o sea, a salvarse por la poesía:

Yo me salvé escribiendo  
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.  
(P.V., pg. 157)

Qué mejor muestra de esquizofrenia que mostrarnos al descubierto el problema del "doble" pero, como dice Shirley Mangini, "desprovisto tanto de solemnidad como de pretenciosidad filosófica, reducido a experiencia cotidiana, a vivencia vulgar: el personaje poético, el emisor de las palabras del poema, manifiesta una decidida ambición de respetabilidad -delatado en ciertas confesiones: "cambiar de piso", "poner visillos", "renunciar a la vida de bohemio"- que su interlocutor pone en peligro con una conducta a todas luces inconveniente e irresponsable, por no decir escandalosa"<sup>128</sup>. Qué mejor modo de vencer la romántica "falacia patética" que no dejarla surgir sino en brevísimas vetas incrustadas en un gran tejido de discurso reflexivo y control guardián contra la "self-pity". Y, sobre todo, qué mejor modo de reírse de ese melancólico personaje decimonónico que, tras haber afirmado la irrealdad de todas las cosas -como veremos-, bailar encima del cadáver como muestra de gran vitalidad -porque, eso, sobre todo es Jaime Gil, un vitalista- y con una única "Resolución":

Resolución de ser feliz  
 por encima de todo, contra todos,  
 y contra mí, de nuevo  
 -por encima de todo, ser feliz-  
 vuelvo a tomar esa resolución.

(P.V., pg. 153))

- Pero maticemos, antes de llegar a ese límite de la realidad, o sea al "personaje espectral", un aspecto importante para explicar esa trágica -siempre esta palabra muy unida al romanticismo, después del movimiento, naturalmente- esquizofrenia de Las personas del verbo. Que-  
 daba un asidero para haber sorteado ese espejeante fondo de la "perso-  
 na", y era el amor. Es cierto que la poesía de Biedma es la más erótica de la de su generación -y, como dice Margini, casi la única, específicamente hablando- pero, ¡cuidado!, nunca amorosa. El personaje -único, dice Ferraté- de su poesía es él, y su erotismo -si queremos prolongarlo-, nunca la verdad que se descubre a través del amor. El erotismo, dice Paz: "es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. El disparado es el hombre mismo, al alcance de sí, de su imagen, y nunca lo logra". Cuando el erótico refluye al mismo punto del que partió encuentra la misma soledad que quiso abandonar, nunca retorna "convertido" -recordemos lo dicho a propósito de Cernuda porque aquí es aplicable al pie de la letra- porque no se iba buscando "otra" verdad de sí mismo, sino el objeto de la quimera amorosa. No nos será difícil constatar que hay, todavía, más presencia del cuerpo -y no de los ojos, de los matices de la cara: espejo del alma, etc- en la poesía de Jaime Gil que en la del mismo Cernuda. Citaré, sólo, algunas páginas: 87, 97, 98, 127, 135, 91.º poemas de una tensión tan elocuente como "Loca" o "Pandémica y Celeste", en fin, el titulado "Un cuerpo es el mejor amigo del hombre" para deducir que su concepción amorosa tiene mucho que ver con la misantropía romántica de la que hablamos, en la que el "otro" es francamente utilizado a base de

todas las arteras trampas de que se vale el deseo en estos casos. Algo que -y esto es mérito de la sincera lucidez de Jaime Gil- él mismo ha explicado muy bien: "¿A ti no te ha pasado nunca que has leído una frase perfectamente clara pero que no la has entendido porque no sabías de qué estaba hablando? A mí me ha ocurrido en alguna ocasión, y hay una que leí a los 29 años, en Historial de un libro, de Cernuda: "Aunque cuando uno es joven nunca conoce la parte de egoísmo que uno arriesga inconscientemente en el amor". Bueno, pues eso, aunque está perfectamente claro, no lo entendí, pero luego lo he aprendido muy bien. Porque cuando vives el ciclo completo de las relaciones amorosas siempre acabas recibiendo una mala noticia de tí mismo; siempre acabas descubriendo que eres mucho más despreciable de lo que pensabas, capaz de mezquindad, de celos, de deseo de posesión, de cosas deleznable, horribles"<sup>129</sup>. El hecho de que nos ocurra a muchas otras personas -¿a todas?- no excusa al poeta, y más teniendo en cuenta - como veremos- que él pretende hacer, en alguna medida, generalizable su experiencia. No sabemos si lo que luego dice "he aprendido muy bien" tiene que ver con lo de "ser un encajador" a que se refiere en la contraportada de la 2ª ed. de Las personas del verbo, pero, lo cierto es que en su poesía no aparece recogido ese aprendizaje.

Está claro, por tanto, que esa mezcla de Calibán y Narciso no abre vías para escapar y liberarse de la mirada cínica, que es, casi siempre, la que controla y nos habla en último término. Entre un y otro extremos -el elegíaco y el implacablemente crítico- de la introspección psicológica se ventilan todos los temas de su poesía. Pero, como muy bien ha visto Juan Ferrater: "todos los temas que puedan aislarse en la obra de nuestro autor son sólo variantes transitorias, ocultaciones provisionales, sustitutos pasajeros, del único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma, que es su propio personaje es-

pectral"<sup>130</sup>. Entremos, pues, a delimitar un poco ese PERSONAJE ESPECTRAL.

Ya en su primer libro, al definir su "Arte poética", se escapa hacia la zona que nos interesa:

Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma  
mientras arriba sobrenadan promesas  
que desmayan, lo mismo que si espumas.

(P.V., pg. 39)

Aunque, como dice J.O. Jiménez, la "irrealidad parece -aquí- sentida todavía, de modo básico aunque no excluyente, como una intuición de naturaleza ontológica"<sup>131</sup>. Desde esa perspectiva "hacia dentro del alma", el mundo, los seres, se le desvanecen como sombras fantasmales, y eso a lo largo de todos sus libros:

¿Quiénes son?

rostros vagos nadando como en un agua pálida,  
éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?

(P.V., pg. 40)

Los unos en los otros, iguales a las sombras  
al fondo de un pasillo, desvayéndonos,

(P.V., pg. 129)

Porque es él mismo el que busca, como dice en el poema "Auden's at last the secret is out", "algo espectral/ como invisiblemente sustraído,/ y sin embargo verdadero" (P.V., pg. 94). Y eso desde niño: "acostumbrado/ al ejercicio de la irrealidad". Lo que hay que decir es que ese fondo espectral le hechiza, le parece lo más atractivo de la vida:

con esa irrealidad  
de los momentos demasiado intensos

(P.V., pg. 122)

por eso, cuando vuelve a ver el mundo que llamamos real es cuando se

le impone la mirada cínica: le parecen los demás y se ve a sí mismo cínico por soportar "el mundo":

lo mismo que si el mundo alrededor  
estuviese parado  
pero continuase en movimiento  
cínicamente, como  
si nada, como si nada fuese verdad.

(P.V., pg. 64)

Y no será, precisamente, porque Jaime Gil huya "románticamente" -peyorativo, en este caso- hacia ese significado misterioso, desentendiéndose de lo que le rodea. Es, como sabemos, uno de los más acerados poetas ético-sociales, porque, aunque al principio exista esa "intuición de naturaleza ontológica", ya en Moralidades -he ahí el título- abundan los poemas de crítica política y social. Bien es verdad que nunca alineado en el grupo de los anteriores poetas sociales porque, la irrealdad a la que estamos aludiendo hace que su centro de gravedad sea ése y no, exclusivamente, la crítica del entorno. Por eso dice:

La cuestión se reduce a estar vivo un instante,  
aunque sólo sea un instante no más,  
a estar vivo

justo en ese minuto  
cuando nos escapamos  
al mejor de los mundos imposibles.

(P.V., pg. 58)

Pero, lo más característico de su poesía es que estando tan impelido a trasfugarse a "ese minuto" el arrobo sea sólo eso, un minuto, porque Biedma no desarrolla un mundo "hacia dentro", imaginario diríamos, a partir de esas fuertes absorbencias por las que el mundo se le antoja como "gabardinas flotando a la deriva". El mundo espectral que adivina es sólo el gozne, el dintel de lo que podía haber sido una cala nueva en la poesía romántica -adivinamos- y aquí sí que estamos totalmente de acuerdo con Shirley Mangini cuando dice que "el goce de enten-

derse a sí mismo y al mundo circundante, de cantar la belleza de la vida, se desvanece ante el peso de la conciencia"<sup>132</sup>. Claro que tampoco caben elucubraciones sobre lo que no fue, ya hay bastante con lo que fue. De todos los modos, el efecto "boomerang" de nombrar los espectros y diseñar la irrealidad del mundo, tras haber ensamblado una lúcida crítica del "arquitrahe" del mundo, es el mecanismo por el que se produce lo que en esta poesía hay de "sordina" -precisamente por eso es sólo sordina- romántica. Para velar y huir de ese romanticismo, que, en el fondo, le debe parecer nebuloso, insensato, imposible y sonso, busca amigos-lectores cómplices de su visión cínica ("hipócrita lector"), a fuer de sincera, mediante el falso coloquialismo, que siempre es un monólogo ya que el tú nunca contesta, su "mala conciencia de burguesito en rebeldía", que sólo queda en eso porque no abandona los privilegios de su "clase", y sus guiños, culturales y/o irónicos al lector, así como el coloquialismo y los remedos de rimas populares, fundamentales en su poesía.

Pero veamos ya en qué consiste realmente la sordina romántica: en primer lugar cabría hablar de la IMPOSIBLE UNION CONSIGO MISMO. En el caso de este poeta, la unión se podría haber producido a través del amor, al menos ése es el deseo:

Que no quiero la dulce  
caricia dilatada,  
sino ese poderoso  
abrazo en que romperme.

(P.V., pg. 28)

Pero, ya sea porque:

pasaste  
como un Dios destruido.  
Sola, después, de lo negro surgía  
tu mirada. (P.V., pg. 32)

o porque todo queda en "un momento" que le recuerda otro, ya muy lejano y que, por tanto, ya no accede a los poemas sino en forma de elegíaca sordina:

¡Si yo no puedo desnudarme nunca,  
si jamás he podido entrar en unos brazos  
sin sentir -aunque sea nada más que un momento-  
igual deslumbramiento que a los veinte años!

(P.V., pg. 134)

Aunque se sabe que "las cuatrocientas noches/ -con cuatrocientos cuerpos diferentes-" no serían nada:

si no existiese el verdadero amor.

Mi amor,

íntegra imagen de mi vida,  
sol de las noches mismas que le robo.

(P.V., pg. 136)

A lo más que asistimos es a la ironización del amor metafísico de J. Donne: "Que sus misterios,/ como dijo el poeta, son del alma...", porque aquí no hay dilatado regodeo en un idealizado arrobó, sino robo; persecución impaciente del sátiro fauno tras el goce emanado de los cuerpos juveniles: repárese en alusión cuantitativa como choque brusco al hablar del amor. Sin duda por eso, la amada, en "Conversación", se convierte en remordimiento y en uno de los más claros poemas de referencias románticas, el poeta se autodisciplina: "la parte de tu muerte que me doy" en plena conversación con los espectros. Decididamente, la unión queda como imposible, ni siquiera en dilatada elegía como en Cernuda en algunos momentos, y, tal vez, y esto es también mérito de su descarnada sinceridad, la razón esté en un rasgo de esa vida, que él mismo califica: "Si no fueses tan puta".

Otro aspecto es la obsesión TEMPORAL, con la MUERTE al fondo y el canto a la JUVENTUD como intento de reparar el desastre.

Un poeta que ha escrito después de su "muerte" y que ha titulado uno de sus libros Poemas póstumos ha tenido que luchar a brazo partido contra la muerte, y así aparece en Las personas del verbo. Aparece repetidas veces: "Muere Eusebio", "Príncipe de Aquitania", etc. pero siempre desde la óptica del vitalista que pretender ignorarla y, una y otra vez, tropieza con ella hasta terminar reconociendo que:

Será como en París, que me perdía  
 hasta dar en alguna encrucijada  
 que de pronto después reconocía:  
 "si la has visto mil veces..." Será nada  
 más que, a la vuelta de otro día, verte  
 desembocado en medio de la muerte.

(P.V., pg. 43)

Mas, la crucial obsesión de Biedma, presente de una u otra manera en todos sus poemas, es el tiempo, como ha visto J.O. Jiménez. No cabe demostración, él mismo -ya dijimos- habla de que "yo mismo y el tiempo son los únicos temas de mi poesía", y en otro lugar: "envejecer, morir, es el único argumento de la obra". No ve el poeta solución mejor que, como dice en uno de los dos poemas en memoria directa de Cernuda, "Después de la noticia de su muerte":

de soportar la injuria de los años  
 con dignidad y fuerza

(P.V., pg. 121)

De ahí arranca en último término tanto la nostalgia por su perdida juventud -tema, por demás, romántico, como vimos en Yeats, como prolongación- como la adoración que siente por los jóvenes de siempre, en parte por razones ya expuestas y, en parte, porque todos los jóvenes esperan como:

Nosotros, los más jóvenes, como siempre esperábamos  
 algo definitivo y general.

(P.V., pg. 125)

Valga como ejemplo de este, igualmente, recurrente tema, uno de los

más hermosos poemas, "Himno a la juventud", en la que ésta aparece recreada como una diosa, en simbiosis panteísta con la naturaleza, que anuncia la vida, la libertad, la gracia, con la expresión melancólica y contrastiva del desesperado Antinoos -para que nada falte- y a la que siguen:

los hombros y los perros,  
 los dioses y los ángeles  
 y los arcángeles,  
 los tronos, las abominaciones.

(P.V., pg. 171)

Otro resorte de esa sordina revelada es el deseo de ENSUEÑO y el rescate, enunciado apenas, de un mítico PASADO, el suyo. Se sabe -dijimos- "atrás, el pasado (es) engañoso" y está "cerrándose" pero aún así no se deja de insistir en él, y, sin duda, porque se añora el fondo: la vaguedad romántica:

Aunque la vaguedad quede en el fondo  
 -la dulce vaguedad del sentimiento,  
 que decía Espronceda-

(P.V., pg. 95)

El mismo rechazo de la realidad presente -si no es intensa- viene motivado por el lastre que impone el mítico pasado. Es el ensueño que se evoca en "París, postal del cielo", donde alguien dice: "It's too romantic"; "Ampliación de estudios", donde se relata la "crisis de expectación heroica", o, en fin, en "Infancia y confesiones", que termina rotundamente:

De mi pequeño reino afortunado  
 me quedó esta costumbre de calor  
 y una imposible propensión al mito.

(P.V., pg. 50)

Todo se debe -sin más comentario- al deseo distanciado ya pero con su importancia en la fuerte personalidad del poeta de:

ser más que un hombre, cuánto quise  
 morir...

o soñé con venderme al diablo,  
que nunca me escuchó.

(P.V., pg. 45-46)

Por ahí pasaba la intensidad que le llevó a una irrealidad vaga que, en mayor o menor medida, siempre persiguió.

Y queda, por último, el tema de la LIBERTAD que, en su caso, tiene todo de vinculación romántica: recordemos que opone, siguiendo el ejemplo de Cernuda, una ética personal, aunque como él dice "a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos, de unos cuantos entre ellos"<sup>133</sup>, a la ética colectiva de la España de aquellos años, la del arquitrabe moral. En el fondo podría parecer que a Jaime Gil le lleva sólo un afán de rebeldía contra todo aquello que le impide lograr los momentos irreales: su clase, el presente político-social de España, la moral, etc, y, desde luego, ese afán es grande pero, como prolongación existe también un sincero sentimiento de solidaridad con los oprimidos, a los que, en definitiva, no pertenece y que -al verlos desde la bocamina- le genera una "mala conciencia" manifiesta. Vayamos por partes: Eso que he dado en llamar "momentos irreales" pueden llegarle por varios motivos obviamente, entre otras cosas por ser inesperados, pero, en su poesía -en su prosa hace todo un ensayo de las condiciones que, a su juicio, debería reunir el paraíso, en "¿Adónde el paraíso..."- hay varias alusiones a "momentos" en los que se dan unas condiciones: amigos, conversaciones ocurrentes, complicidad de unos pocos ante el panorama general, etc: todo esto es recordado luego con tanta carga de nostalgia ("pero/ para qué no admitir que fui feliz,/ que a menudo me acuerdo?", P.V., pg. 90) como los años de su niñez. Son ejemplos eminentes, aparte de "Conversaciones poéticas" al que pertenece el párrafo anterior, "De ahora en adelante" o "Después de la muerte de

Jaime Gil de Biedma", al que pertenecen estos versos:

Y las noches también de libertad completa  
 en la casa espaciosa, toda para nosotros  
 lo mismo que un convento abandonado,  
 y la nostalgia de puertas secretas,  
 aquel correr por las habitaciones,  
 buscar en los armarios  
 y divertirse en la alternancia  
 de desnudo y disfraz, desempolvando  
 batines, botas altas y calzones,  
 arbitrarias escenas,  
 viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,  
 muchacho solitario.

(P.V., pg. 156)

Aunque estos momentos de libertad completa asociada a la felicidad también nos podrían servir para explicar rasgos de su tono poético tan marcadamente biedmanos como los guiños, a través de citas engastadas (Espronceda, Donne, Mallarmé, Baudelaire, Catulo, Villon, etc), el coloquialismo, que como sabemos le llega a través de Laforgue, Eliot, y el tú cernudiano, que en Biedma se hace especialmente cómplice del lector, no interesa aquí la libertad por eso, sino por lo que tiene de punto álgido alcanzado, puesto que ya sabemos cómo tendemos a reproducir indefinidamente lo que nos gusta. Así pues, está clara la rebeldía, y frentes que impidieran lograr frecuentemente esa libertad, sobraban en aquella España: empezando por la clase en que nació -ya hemos dicho-, atacada en varios poemas pero quizás en "Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera" de un modo más redondo

este resentimiento  
 contra la clase en que nací,  
 y que se complace también al ver mordida,  
 ensuciada la feria de sus vanidades  
 por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

(P.V., pg. 80)

No cabe insistir mucho en las limitaciones a la felicidad que puede imponer una clase social alta: moral católica estrecha, educación represora, prejuicios con respecto a otras clases, etc. No obstante, al lado de estas estrecheces de las que Jaime Gil supo librarse -todos los estamentos sociales tienen las suyas- había otras ventajas de las que el escritor ha seguido gozando, como veremos luego. En segundo lugar, toda la férula que suponía la situación político-social de España. Desde la más estricta intimidad -diferencia definitiva con respecto a la poesía social de Otero, Celaya, Hierro, etc- se opone aquí una ética personal -entre orgullosa y tímida- como bandera liberadora contra lo que pasaba en las calles: procesión de grises gabardinas. En el libro Moralidades, título recto e irónico a un tiempo, se lleva a cabo el último "tour de force" contra el realismo-social que vertebraba la poesía de posguerra y nos ha servido de eje en este estudio. Se enarbola aquí "otra enseñanza moral" porque, como dice J.O. Jiménez, "Diríase que tal título funciona en entero sentido recto; pues para el pacato oído del lector español un gesto hacia la autenticidad es la más alta enseñanza moral posible: la de Quevedo, Antonio Machado o Cernuda -sólo para citar nombres ya clásicos, en los que muy claramente ha abrevado la promoción de Gil de Biedma, Valente, Brines, Claudio Rodríguez, etc"<sup>134</sup>. Pocas veces en una poesía, sin renunciar nunca a la intimidad personal, se han convocado tantos mundos sociales. Son muchos los poemas en los que resuena un intenso latido humano, a veces tan humano que nos puede recordar -sólo algún párrafo, por supuesto- al mismísimo Vallejo:

dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres,  
 océanos de hombres que los siglos arrastran  
 por los siglos, sumiéndose en la historia.  
 Dolor de tantos seres injuriados,  
 rechazados, retrocedidos al último escalón,  
 pobres bestias  
 que avanzan derrengándose por un camino hostil (P.V. 67)

Cosa nada rara si tenemos en cuenta que, por aquellos años, el Valente de A modo de esperanza, también tiene ecos del poeta peruano. Incluso asistimos, en contra de lo que parecería impropio de un cínico (casi), a una clara solidaridad con los oprimidos, a una piedad (casi) por el mundo proletario. Son varios los poemas que podríamos citar: "Lágrima", "Por lo visto", "Piazza del Popolo"; los mismos "Barcelona ja no és bona..." ("que la ciudad les pertenezca un día") y "Apología y petición":

Pido que España expulse a esos demonios.  
Que la pobreza suba hasta el gobierno.  
Que sea el hombre dueño de su historia.

"Un día de difuntos", en el que se nombra incluso la "solidaridad, que no recuerdo nunca/ haber sentido en otro cementerio" y "la configuración de un porvenir/ distinto y más hermoso" soñado como consecuencia de la visita que los "compañeros" hacen a la tumba de Pablo Iglesias en el Cementerio de Madrid. Y, por supuesto, en "Durante la invasión" de la Bahía de los Cochinos, en Cuba y "Canción para ese día", el de la liberación, en el que se "soltarán palomas en mitad de las plazas" y colgarán guirnaldas sobre el pecho del cielo. Y está muy bien que se acabe el poema con un verso de Bécquer, "rumor de pasos y batir de alas", porque nada más lógico, como hemos visto en su momento, que unir romanticismo y marxismo, éste es inexplicable sin el huracán removido por aquél y Jaime Gil, por el primero, por su latido de poeta romántico, pudo acercarse al segundo, como él mismo ha dicho: "En un momento de mi vida, durante unos años, sí que fui marxista. No en sentido de militancia, que no milité en ningún partido, pero sí que fui intelectualmente marxista"<sup>135</sup>. Conviene aclarar, no obstante, inmediatamente, que no es ésta una poesía de tono social, ni siquiera distinta de la anterior, pues no se cree en ningún momento que "la poe-

sía sea un arma cargada de futuro". Falta en general, y esto lo ve muy bien Shirley Mangini en el prólogo citado, el sentimiento de esperanza propio de esta poesía. Aquí más bien se termina en un hoyo de amargura ante la crudeza de la historia de su tiempo que, a no ser en fugaces instantes, "Asturias, 1962", por ejemplo, no se ve ni con la mínima confianza para cambiar en breve. Así, "Canción para ese día" no pasa de ser, en el compendio de la obra, sino un breve espejismo. Lo que sí aparece más claramente es un sentimiento de "mala conciencia" ante la marcha atrás de esa convicción marxista. No olvidemos que todos los temas de su poesía se pueden reducir al "personaje espectral" que dice Ferratér, o sea al Yo y sus fantasmas. Jaime Gil apuesta, como parece desde hoy al menos, ineludible, por él mismo y su proyecto posible de felicidad y renuncia a la lucha del nosotros, o sea, a la causa del pueblo oprimido que él tan bien entendió. Eso le produce un cierto sentimiento de culpabilidad que como él mismo dice en "El juego de hacer versos":

la conciencia le pesa  
-por estar intentando  
persuadirse en secreto  
de que aún es honrado.

Razón que lleva a Mangini a decir: "una etapa, al menos, de su trabajo de poeta responde a la necesidad de justificarse frente a la "historia de estos últimos años"...El conflicto moral procede con frecuencia del choque de sus vivencias recordadas con nostalgia y de sus ideas"<sup>136</sup>. Y cita, como ejemplo, el final del poema "Intento formular mi experiencia de la guerra" en el que se reconoce:

Mi amor por los inviernos mesetarios  
es una consecuencia  
de que hubiera en España un millón de muertos.

Aunque bien podía, igualmente, haber citado poemas como "De aquí a la eternidad" en el que, después de reconocer que:

Yo pienso en zonas lívidas, en calles  
o en caminos perdidos hacia pueblos  
a lo lejos, igual que en un belén,  
y vuelvo a ver esquinas de ladrillo injuriado

etc, una vez en Madrid:

torceremos

a la derecha,  
hacia los barrios bien establecidos  
de una vez para todas, con marquesas  
y cajistas honrados de insigne tradición.

(P.V., pg. 94)

O aquel otro en el que pide perdón por haber nacido en la edad de la pérgola y el tenis. Por esos y otros muchos resquicios de su poesía se accede a la disociación de la conciencia entre la lucha común del pueblo oprimido y los privilegios de su propio destino personal, que, a la larga, después de una larga cola de mala conciencia, acabará imponiéndose. Esa aparente falta de coherencia es, seguramente, la que lleva a Jesús Fernández Palacios, en la entrevista ya aludida de Fin de Siglo, a preguntarle: "¿Por qué esa rebeldía contra tu clase social si, por lo que supongo, no has abandonado los atributos que la sustentan?", ante lo cual, él responde: "Bien, ... Hay rebeldía contra mi clase como hay rebeldía contra mí mismo. He aludido a ella en un momento dado. Y, bueno, tampoco me he suicidado"<sup>137</sup>. Lógica respuesta, porque ya vimos que una cosa era el personaje poemático de Las personas del verbo y otra Jaime Gil. Precisamente, esa lucha rebelde contra sí mismo, a la que él alude en la respuesta, es -como vimos- la última fase de la lucha por la libertad romántica contra la moral colectiva. Dentro de él, como una esquina de la calle donde se refugiaran en remolino los papeles arrastrados por el viento, han ido a pa-

rar las bocanadas de romanticismo que constituían el clima de su tiempo, que él, especialmente, intentó resolver, y que no sólo son la sustancia de poemas como "Contra Jaime Gil de Biedma" o "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma" sino, más bien, algo inseparable del tono general de su poesía, que se hace ya patente en Moralidades y que crece y explota en Poemas póstumos. Ya sabemos como acaba: con la muerte del personaje poemático Jaime Gil y con la convicción -también de clara vinculación romántica- de que se ha salvado, el hombre, escribiendo poesía. Obviamente, se podría concluir, sin demasiado margen de error que, en su caso, la voz poética que le impulsaba estaba alimentada por la necesidad de resolver y superar los conflictos, sociales y personales, derivados de la total asimilación del romanticismo en España puesto que, a juzgar por su producción posterior y por las sabidas declaraciones del mismo Jaime Gil, no parece que tras Poemas póstumos haya que esperar ningún alumbramiento significativo de este poeta. Parece que se ha inventado ya una "identidad" y la ha asumido, parece que ya no le apasiona la escritura y, por el contrario, ve como más natural leer. En fin, pueden ser todo justificaciones. Lo que, en este aspecto como en el caso de Brines, parece claro es que una poesía de honda concepción romántica ("Muy pobre ha de ser uno si no deja en su obra -casi sin darse cuenta- algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir" (P.V., pg. 17-18). "Y los poemas son/ un modo que adoptamos/ para que nos entiendan/ y que nos entendamos" (P.V., pg. 139), en la que la fidelidad a la propia experiencia y primordial con respecto a las concepciones estéticas, ha transmitido ya su mensaje, ha recorrido su ciclo de rebeldía y, por tanto, ha agotado su núcleo de inspiración. El personaje espectral se ha terminado de revelar mediante las sucesivas fases de rebelación hasta asumir una identidad esclava de sí mismo pero

no ya rebelde.

No quiere decir esto que no cupieran más actitudes poéticas en la G-50 con respecto a la realidad social de entonces, puesto que, sin ir más lejos, a continuación vamos a ver algún aspecto de la obra de Valente, pero sí, desde luego, que algunos de sus poetas más significativos, como Brines y Biedma, quizás los que más acendrada y personalmente desarrollaron la evolución romántica, se agotan al asumir las tesis de una ética personal, derivada de ese romanticismo, contra una sociedad opresiva, tradicionalmente reaccionaria y que, en el fondo, rechazaba el campo de logros y libertades abierto con la revolución romántica. Por eso son poetas tan significativos aquí y por eso, casi se puede concluir que, con ellos, se produce, con toda la interrelación de campos que ello conlleva, el último eslabón de la absorción poética del romanticismo en España. Lo que venga después de la mano de los Novísimos, como veremos, será mucho más tendente al esteticismo y a la recreación de "cuadros" románticos que al compromiso vital y de conciencia con los presupuestos de lo que hemos venido viendo que es el romanticismo. Al cambiar la panorámica social, económica y humana, los condicionantes generacionales ya son otros y con ellos la actitud ante la poesía. Pero, vayamos, brevemente con Valente para pasar, después, a hablar algo de eso.

#### 5.6.- La heterodoxia y el Punto Cero inaccesible: Valente.

Si, en primer lugar, siguiendo el hilo conductor del sucesivo desprendimiento de la realidad como filamento vertebrador de la poesía de posguerra quisiéramos situar la obra de Valente, habría que decir que en él, el desarrollo crítico de la ironía -remisión a Paz- ya no sólo no agota la voz poética, en su retroacción espiral contra el propio poeta, como ocurría en Brines, Biedma, sino que ya

instalado en un plano idealista y de pura espiritualidad llega a contemplarse a sí mismo en el mundo (el borgiano saberse ser el sueño de otro sueño), y no porque éste sea menos irreal que él mismo, ya que, como veremos, la búsqueda del centro analógico de máxima significación: el "punto cero de la infinita libertad", que dice la cita introductora de Punto Cero, será, al fin, el último justificante de toda la poesía valentiana. Claro que, lo primero que hay que afrontar es la cuestión de ¿qué pinta un poeta de estas características en un estudio sobre el romanticismo?. Y la respuesta no es simple: Valente no es un poeta romántico -entiéndase, como sabemos, fuera de su tiempo- apenas en nada y para abarcarlo probablemente convenga repetir algunas ideas que, más o menos, ya han aparecido anteriormente.

Aludiremos primero a dos escritos relacionados con esto; en un Extra de El País<sup>138</sup> replanteando "Una revisión del Romanticismo-1802-1885", tanto Antoni Marí como Rafael Argullol y Menene Gras Balaguer (todos citados en este estudio) hablaban de la imposibilidad de enmarcar en una definición y en unos países y fechas concretas la enorme onda del romanticismo, así, ésta última titulaba su artículo "Los romanticismos". El otro escrito, al que me refiero, es una recensión en el mismo periódico de J.M<sup>e</sup> Valverde sobre el reciente libro, El héroe y el Único, de Rafael Argullol, en la que el Pr. de Estética de Barcelona decía; después de recordar el verso de Rubén Darío "¿Quién que es no es romántico?": "Por contraste, es también cierto que la línea de esfuerzo más valiosa y original de este siglo y medio se podría caracterizar como un esfuerzo por salir del romanticismo"<sup>139</sup>. Teniendo, pues, en cuenta nuestra especial y tardía apropiación romántica, así como la nuclear importancia de Cernuda y refresquemos que fue Valente el primero en advertirlo: "Quizás fue Valente el primero en adver-

tirlo, o al menos fue el primero en advertírmelo a mí. Era en abril o en mayo de 1959... sin el ilimitado entusiasmo que me despertó la lectura de Historial de un libro, publicado poco antes en Papeles de Son Armadans, hubiera sido incapaz de comprender adónde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación<sup>140</sup>), podría concluirse, sin titubeos, que Valente representa la línea de inflexión más clara de su generación que, habiendo asimilado la obra de Cernuda, supera los flecos de desarrollo romántico y abre su poética a un panorama abierto y casi inédito respecto a sus compañeros de generación. He ahí la importancia de su lección para este estudio, empeñados, como estamos, en marcar los hitos evolutivos de la asimilación y no lo que en todos y cada uno de los poetas de tan vasto período pudiera haber de romántico, labor desenfocada, como nos parece haber dicho. Así pues, en Valente, esa labor crítica de contención que se traduce en una fina "sordina" romántica, filtrada en los poemas de Jaime Gil, ya no se produce. En Valente no vamos a encontrar, debido seguramente a una diferencia de temperamento, el comentario del "fugit tempus irreparabilis", que se produce en Brines y Biedma, así como, por supuesto, en A. González, Caballero Bonald y otros de su generación. Es un poeta trágico, en este sentido, radical y subversivo, pero, el lastre sentimental que supone el canto por el paso del tiempo lo supera con un claro distanciamiento crítico-racional que le desmarca de esa característica fundamental de sus compañeros. Así, la descongestión sentimental que tan bien, esta generación aprendió de Cernuda, así como la proyección de figuras-máscara, que, por supuesto, también Valente usa: Etéocles y Polinices, en "La Séptima puerta" o Creonte y sus esbirros como metáfora de España, por ejemplo,

llegan, en él, a la más alta depuración. No esperemos tampoco encontrar la búsqueda de la naturaleza como edén, que vimos en Brines, ni tampoco, el viaje solitario al placer. "Algunas veces -dice Milagros Polo- hemos encontrado esporádicos poemas, netamente "físicos", y suelen tener el deje sarcástico y corrosivo del hombre no estético, que no se deja seducir por los efímeros halagos del sentido, como pudiesen hacer Brines o Biedma. Poemas como "La mujer estaba desnuda", "Análisis del vientre", "Ventana", pueden ser ilustrativos." <sup>141</sup>.

De este modo, eliminados los tres resortes fundamentales: tiempo, placer y naturaleza, que vinculaban a esta generación con el romanticismo evolutivo, muy escondido va a quedar el reflejo por el que se pueda hablar de alguna pervivencia romántica en Valente. Y es que, esos tres resortes diferenciadores proceden de una diferencia radical con Cernuda, que quizás no se da tan claramente en los otros poetas. El autor de Ocnos es un hombre empeñado en superponer una ficticia Arcadia a un desolado infierno. Cernuda es un hombre exiliado en la amargura y la soledad, un hombre arrancado de su participación en la realidad y aún así molesto, no obstante. Como se expuso en el "I Simposio de Literatura Comparada -celebrado ya hace unos años en Madrid- afortunadamente no es éste el caso de Valente: "Valente ha sorteado esos peligros, y la muestra es la singularidad de su obra. Viajero como Ulises, no ha escuchado el canto de las sirenas, y eso le da ese tenso dictado heroico que sobrevuela tanta ruina....la sobria vitalidad dañada se abre a la aventura por un camino que es lúcido y heterodoxo, que busca la destrucción para anunciar y alumbrar lo nuevo..." <sup>142</sup>.

Y así lo ha visto, también, Dionisio Cañas: "Es un paso más en esa ecuación establecida por el mentor espiritual de la promoción de Valente: Luis Cernuda. Este formulaba lo que era la oquedad entre la re-

alidad y el deseo; Valente pone su deseo en una esfera donde la realidad no es forzosamente mencionada, sino el deseo y su objeto, con lo cual abre un campo mayor de posibilidades". Dice, a continuación, cómo, en ambos casos se da esa radical "inconformidad" que Laín reclama para el acto de esperar, y también se da en Valente la "memoria del futuro", que caracteriza el tiempo abierto frente al tiempo cerrado que instala la desesperación. Por todo ello, concluye Cañas que "estos términos se nos hacen esenciales para entender la dinámica de una poesía que de ningún modo concluye con la mera experiencia humana. Y ya se sabe que el solo testimonio de esta experiencia, siendo un rasgo de la promoción de Valente, limita la producción de algunos de sus compañeros"<sup>143</sup>. Creo que, inmediatamente después del estudio de Brines y Biedma, este párrafo es especialmente significativo. Ya sólo queda, por tanto, adentrarnos someramente en la obra de Valente y ver cómo escapa, efectivamente, de esa limitación generacional. Eso se produce, claro, tras la insistente búsqueda de la máxima indeterminación del Punto Cero y tras el logro de una heterodoxia, de excepcional pureza, que descoyunta la realidad ortodoxa a base de la reivindicación justa de suicidas, místicos, exiliados, ejecutados y marginados de toda laya, que desfilan por su obra.

Obviamente, si fuéramos a buscar el tema que más inmediatamente relacionase a Valente con el controvertido romanticismo ese sería el tema de la LIBERTAD, y ello por dos razones: por ser ése uno de los rasgos más distintivos de la generación del 50, y por cobrar en él especial importancia y hacerse casi permanente, a lo largo de su obra, yendo desde la denuncia de una especial situación socio-política, la España de posguerra, hasta la reiterada defensa de todo tipo de heterodoxia contra cualquier ortodoxia que, como dice en el ensayo

sobre Miguel de Molinos: "La ortodoxia no es tanto una cualidad del Espíritu como una necesidad del Poder"<sup>144</sup>. No era en absoluto extraño que, dada la situación política en España cuando Valente comienza a publicar, 1953, A modo de esperanza, y desde posiciones francamente de izquierdas clamase por una mayor justicia y reclamase razones a situaciones de la guerra y la posguerra. Lo mismo hicieron, al fin y al cabo, casi todos los compañeros de promoción poética. Así, los poemas "Patria, cuyo nombre no sé":

La tierra había sido  
removida y arada  
con la sangre de todos.  
Con la sangre. Era  
difícil la alegría;  
necesitábamos  
primero la verdad.

(P.C., pg. 33)

que pertenece a su primer libro, o "John Cornford, 1936", de La Memoria y los signos (1960-1965), como homenaje y recuerdo de los soldados voluntarios que vinieron a luchar por la República Española, entre tantos ejemplos similares. Es obvio y lógico el semejante tono conversacional que tienen tantos poemas de los integrantes de esta generación a la hora de rememorar sus sórdidas infancias, que, además, no fueron, ni mucho menos, comparativamente de las peores. Así ocurre con "Tiempo de guerra" de Valente, "Fotografías" de Diecinueve figuras de mi historia civil, 1961, de Barral, "Egloga" de Procedimientos narrativos, 1972, de Angel González o los citados "Infancia y confesiones" y "Barcelona ja no bona...." de Biedma, entre tantos otros. Incluso, y también es muy explicable, porque formaban un grupo de amigos con frecuentes encuentros y actos comunes, aparecen poemas en los que, implícitamente, se está hablando de lo mismo buscando al lector cómplice que lo reinterprete. Así en los poemas "Para oprobio del tiempo", de

Valente y en "El arquitrabe" de Biedma se está aludiendo, más o menos irónicamente, a una misma situación global, que todo lo sujeta y que, fundamentalmente, estaba podrida:

Sí, algo estaba  
definitivamente roto y anegado,  
algo que había quedado sin sepultar  
y hedía,  
algo que deslucía las tibias reuniones  
de las buenas familias,

(P.C., pg. 226)

Jaime Gil sigue siendo más irónico pero lo importante es destacar que, ante los nuevos modales de la juventud, en ambos casos:

el patrón poderoso con aire exculpatorio  
explicaba a su público:

-¡qué cosas tiene hoy la  
juventud!.

También es común en su generación los ataques a la Iglesia establecida y, aunque menos, al marxismo. Valente se despacha con rabia a lo largo de toda su obra pero sintéticamente en Presentación y memorial para un monumento, 1969, en el que, desde una atrincharada posición de ética personal, que defendía Cernuda, se desmontan las distintas e inquisitoriales éticas colectivas: desde el ario, al judío, desde los "atrincherados de la Virgen María" a los obispos, pasando por el poema histórico, en el que se recuerda la ejecución de Anne de Chantaine, y el sarcasmo mayor remedando la máxima evangélica ("Creced y multiplicaos"), que termina:

Cada paloma es libre  
de ser el hipopótamo que quiera.  
Así habló en Barbastro  
Zoroastro.

(P.C., pg. 321)

La aludida ética del libro se resume en un escueto poema de tres ver-

El Marxismo no es un Humanismo.

El Cristianismo no es un Humanismo.

El Humanismo no es un Humanismo.

(P.C., pg. 322)

- Poema que nos lleva, si queremos, a matizar más qué tipo de Humanismo defiende Valente contra todo tipo de ortodoxia establecida. En principio, comparte Valente también con su grupo generacional, la veneración y el ejemplo por Machado y César Vallejo, como poetas máximos de la lucha por una mayor libertad y desde un compromiso, a la vez que crítico e inteligente, poético y humanísimo. No sólo aparece en las fotografías del homenaje que el 22 de Febrero de 1959 celebraron los poetas del 50, y también Blas de Otero, en Collioure, con motivo del XX aniversario de su muerte, sino que ha defendido muy posteriormente, en varios artículos de revistas, la figura de Machado contra la pretendida desmitificación, desde posiciones esteticistas, de poetas del grupo de los Novísimos y a ello alude J.O. Jiménez en el estudio introductorio de su libro Diez años de Poesía Española, ya citado. Bastaría, no obstante, con remitirse al poema "Si supieras", de La Memoria y los signos, para comprender hasta qué punto, la obra y la figura de Machado, fue y sigue siendo para Valente una "torre llena de tiempo" y una luz que mantiene siempre viva. Pero también está el peruano Vallejo. Es verdad que en las obras de González, de Goytisolo (J. Agustín), etc. encontramos ecos y modos vallejianos, pero, en Valente es distinto: se podría concluir -y creo que esto no se ha resaltado bastante- que en Valente se produce una posesión vallejiana que hace que aparezcan -mezclados con otros varios, por supuesto- paráfrasis, ecos y técnicas poéticas del peruano de forma reiterada, por lo menos hasta El Inocente, 1970. Bastaría citar poemas como "La víspera" donde la posposición del pronombre ("despojóse", "púsose", "nubló

se"), las enumeraciones ("El hombre despojóse de sí mismo,/ también del cinturón, del brazo izquierdo,/ de su propia estatura"; o "El humo gris./ El abandono./ El alba") o, incluso esa forma genérica, "El hombre", o versos enteros:

púsose en orden natural, alzóse  
y tosió humanamente.

(P.C., pg. 166)

son inequívocamente vallejianos. Otros, en los que se dan los mismos recursos son "El moribundo", también de La Memoria, "La concordia", que tiene el mismo tono y construcción de frases que el poema de Vallejo "Masa", y ya, anteriormente, en Poemas a Lázaro (1955-1960), claramente, en poemas como "La respuesta", e, incluso en su primer libro, poema "Como la muerte":

Ha muerto un hombre, así, ...  
Cayó con su bagaje...  
Cayó de poca altura.  
Con una muerte de muy pocos metros...  
Un hombre puede  
caer de pronto  
porque sí, con sus cuatro  
preguntas sobre todo  
a medio formular.

(P.C., pgs. 41-42)

La huella de Vallejo nos parece mucho más importante que el mero repertorio de recursos y ecos ya que, aún en libros ya muy posteriores y personales como Material Memoria, 1979 recordemos, aparecen remedos:

Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere,  
digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar baje con-  
migo al inexhausto reino de la noche<sup>145</sup>.

Tan similar a poemas de España, aparta de mí este cáliz y estamos por decir que ese procedimiento tan manido en Valente de comenzar tantos versos de forma anafórica, en todos sus libros, aunque no se puede de-

cir, naturalmente, que sea un procedimiento exclusivamente valleji-  
no, quedó grabado a fuego en Valente leyendo sus excelentes poemas:  
"Traspiés entre dos estrellas" o "Un hombre pasa con un pan al hombro"  
son dos insignes ejemplos al respecto. Pero hay otras dos importantes  
características de la poesía de Valente que aquí importa traer a co-  
lación y son íntimamente relacionables con Vallejo: una es ese Huma-  
nismo que es, sin duda, el que se reclama implícitamente en el ejemplo  
de la pg. 322 ("El Marxismo no es... etc), un Humanismo en el que se  
acogen los nombre propios de los don nadie: Felix, Victoriano Ursúa,  
Pablo Fernández, Florián Andújar, Avelino Escudero (P.C., pg. 121)  
como ya Vallejo hiciera con Pedro Rojas, Ramón Collar, etc, y la otra  
es esa trascendental preocupación religiosa que, como en Vallejo, le  
lleva a revisar abundantes temas de la doctrina cristiana: todo un li-  
bro, Siete representaciones, 1966, que son los siete pecados capita-  
les, poemas en todos sus libros: "El santo", "El emplazado", "El al-  
ma", "El pecado", "El sacrificio", etc, y, en fin, continuas metáforas  
que constituyen una de las notas más singulares del estilo de Valen-  
te y que nos dan ya pie para pasar al segundo punto de este enfoque  
de su obra: LA MEDITACION EN TORNO AL PUNTO CERO. No sin antes rema-  
char que ese amor a la libertad radical del hombre anónimo contra to-  
da clase de ortodoxia se plasma en un sostenido compromiso poético  
con todo tipo de heterodoxos, y aquí cabe citar como ejemplos a Cal-  
vert Casey (El Inocente)<sup>146</sup> y Paul Çelan (Mandorla)<sup>147</sup> como ejemplos de sui-  
cidas; Ludwig Hohl (■ un artículo corto, Quimera)<sup>148</sup>, Isidore Ducasse  
y Rimbaud como marginados radicales; Molinos, San Juan y Santa Tere-  
sa como grandes místicos; ajusticiados como Anne de Chantraine y John  
Cornford o, en fin, exiliados como el mismo Cernuda, Machado o Valle-  
jo, que le dan pie para acabar uno de sus libros con los versos:

Porque es nuestro el exilio.

No el reino. (P.C., p. 326)

que no necesita más comentario para vincular todo este tema a la revolucionaria veta de la tradición romántica.

Por mucho que se quiera ampliar y derivar la extensión de los temas románticos, no parece posible abarcar las reflexiones y búsquedas del punto cero de la escritura dentro del cuadro romántico, sí más, aunque de un modo adherido, adyacente, el filón de la poesía de la meditación y su desarrollo en España. Así pues, en este aspecto fundamental de la obra de Valente, que se adentra en el terreno de la reflexión metafísica (y mística, según algunos: ver el artículo de A. Amorós, "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: J.A.Valente". Actas del Congreso sobre Sta. Teresa y los orígenes de la mística hispánica. C.S.I.C., Madrid, 1982. Nosotros más bien creemos que es reflexión sobre la pura espiritualidad y que, como mucho, tendrá algo de ascético) habremos de ser escuetísimos y no entrar sino lateralmente a la cuestión por quedar fuera del tema romántico. Porque, si bien es verdad que la diferencia fundamental entre un Diderot, por ejemplo, y Hölderlin es que en éste existía un impulso religioso, aunque ya sabemos que sin Dios ortodoxo alguno, y en el primero no, ese "paganismo religioso" de que habla Paz, es perfectamente diferenciable del impulso metafísico del XVII, como ya vimos en el segundo capítulo, y al que está íntimamente vinculado este aspecto de Valente. Pero planteemos con más anchura la cuestión para verla, al menos desde otra perspectiva y con más datos.

Cuando a medida que avanzaba este trabajo e iban apareciendo técnicas de la poesía cernudiana utilizadas por poetas posteriores, y que, por supuesto, también se dan en Valente: véase el tú en los poemas "Una inscripción" y "Melancolía del destierro", por ejemplo; el correlato objetivista de Eliot-Cernuda en "La cabeza de Yorick"; el uso de situaciones históricas en "Maquiavelo en San Casciano", "Una oscura no-

ticia" o "Las legiones romanas", entre otros, o, en fin, el tono conversacional frecuente, en ese afán por acercar la poesía a la forma como se habla más que a como se escribe, y el poema en prosa de Ocnos y Variaciones, que Valente utiliza tan magistralmente en El fin de la Edad de Plata<sup>149</sup>; cuando iban apareciendo estas técnicas -decíamos- siempre quedaba pendiente la llamada "poesía de la meditación", justamente para ahora. Recordemos que hablábamos de ello al tratar el tema del tiempo en Cernuda y lo relacionábamos con los místicos ingleses y españoles del XVII a través de las tesis del Pr. Louis L. Martz y el esclarecedor artículo de Valente: "Luis Cernuda y la poesía de la meditación"<sup>150</sup> en Las palabras de la tribu. Cernuda, que aprendió "a pensar en renglones contados" leyendo a Wordsworth, Coleridge, Browning -con el antecedente de Unamuno, recordemos- y que, a su vez, lo tomaron de la lírica inglesa, donde estaba absorbida desde el XVII: Donne, Herbert, Crashaw, etc. se vale de la meditación para salvar el vacío del tiempo -como de un puente- y acceder a la reflexión sobre "lo divino que yace al fondo de la apariencia" (Fichte). Su tono es claramente elegíaco, como lo es el de Brines, Biedma, porque ellos son poetas del tiempo, que diría Jiménez, pero no lo es el de Valente. Este poeta, y ahí está el avance, el desmarque o, simplemente, la diferencia con respecto a ese "romanticismo" de su generación, lleva la reflexión al núcleo, lo más próxima posible de la "elocuencia silenciosa", al centro de la fluencia de los signos, o, si queremos, como él mismo dice "al punto de la indeterminación infinita". Valente no es elegíaco apenas porque trasciende el paso del tiempo y no se detiene a lamentarse de lo perdido, porque su centro absorbente de interés es el vacío (recurrente palabra en su obra) que deja en el centro el problema religioso, que es obsesivo en su temática. Como sabemos, a partir del XIX, pero sobre todo en nuestro siglo, la crítica es inse-

parable de la poesía y Valente ha desarrollado temas religiosos de su poesía en ensayos críticos a lo largo de los años, y ha recopilado, algunos, en La piedra y el centro, sobre todo. En uno de ellos, precisamente, "Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII", demuestra cómo el origen de las técnicas de la meditación es español (Luis de Granada, Diego de Estella, etc), de ahí que las preocupaciones de Valente se centren frecuentemente en españoles místicos y que no le interese, sobremanera, el posterior mundo romántico, que parte de una aspiración religiosa pero es, obviamente, otra cosa. Valente no es romántico, sino un pensador obsesivamente preocupado de temas religiosos. Él también hace que piense el sentimiento y sienta el pensamiento camino siempre del centro pero nunca es un poeta sensual. Su aridez ha sido ya señalada por la crítica: J.O. Jiménez y Dionisio Cañas. Diagonalmente, desde sus primeros poemas, Valente busca el silencio tras la palabra, la nada, la desaparición y/o la resurrección tras la muerte, también obsesiva en su obra aunque muy lejos de la angustia y mística de la nada (Brines) o de la también angustiosa amenaza vital de Biedma. Señalaremos algunos hitos de esta búsqueda:

No cabe hablar para los casos de Montale, Michaux, Celan o Valente de Retórica del silencio, Metapoesía, etc. En todo caso, y por referirnos a esa moda, que produjo abundantes textos poéticos y críticos, es concebible que los profesores y recopiladores hayan agrupado y estudiado, desde fuera, determinadas características de estos y otros poetas, a partir de los cuales se ha podido formar, durante unos años, una moda con la que nada tiene que ver Valente, en todo caso ha sido utilizado, como los arriba citados. Así dice en un artículo recogido en Las peras del olmo: "Poesía de soledad y poesía de

comuni6n", que no hay nada m1s que estos dos tipos de poes1a, o que todos los otros son reducibles a estos dos. Pues bien, definitivamente, a no ser que asistamos a una nueva revelaci6n en su poes1a, Valente es una poeta de la soledad que busca, ronda, estudia y admira la poes1a de la comuni6n. Entre las dos tendencias paralelas del esp1ritu humano, que la comuni6n intenta disolver: conciencia e inocencia, expresi6n y experiencia, acto y palabra que lo revela, Valente siempre se queda en esta orilla con una ansia anhelante por la otra. Pero eso, aunque de forma creciente a medida que va avanzando 6sta, desde el comienzo mismo de su obra. V6ase, si no, el t1tulo de su obra completa, el de su primer libro de cr1tica, tomado de Mallarm6: "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" ("Le Tombeau d'Edgar A. Poe"), o el de su segundo libro de poemas, Poemas a L1zaro, 1960, con la cita del maestro Unamuno: "...me muero cada d1a/ y cada d1a resucito". Precisamente ese tema, de la resurrecci6n tras la muerte, es frecuente en su obra y no s6lo en el libro citado (poema "La salida") sino tambi6n en 37 representaciones, donde el muerto es un personaje constante y donde en "Un testigo" vuelve a aparecer L1zaro. Este tema no se puede entender en 6l nada m1s que como un af1n por llegar a la experiencia trascendente, saltar de la conciencia l1cida a la inocencia primigenia. Es ese af1n de pureza el que le lleva a renegar repetidas veces de este mundo y buscar la respuesta m1s all1 de las palabras. Ya en Las palabras de la tribu reproduc1a Valente unos versos de Vallejo:

Y si despu6s de tantas palabras  
no sobreviene la palabra!  
Si despu6s de las alas de los p1jaros,  
no sobreviene el p1jaro parado!

(Poemas humanos)

que luego, en su poes1a, ya con acento propio, casi repetir1 (el tema, nos referimos):

En vano vuelven las palabras  
 pues ellas mismas todavía esperan  
 la mano que las quiebre y las vacíe  
 hasta hacerlas ininteligibles y puras  
 para que de ellas nazca un sentido distinto  
 incomprensible y claro  
 como el amanecer o el despertar.

(P.C., pg. 223)

Pasarán muchos años hasta llegar a La piedra y el centro donde ya Valente pivota constantemente sobre la mística -y no sólo cristiana- y donde, la única obsesión, es buscar el punto límite-cero, entre el silencio y la locuacidad. Las palabras se pudren, dirá en "Crónica 68":

Las palabras se pudren, son devueltas,  
 como pétreo excremento,  
 sobre la noche de los humillados.

(P.C., pg. 378)

Valente busca, por tanto, tras las palabras, en el silencio mismo del vientre de la noche, la unidad en la inocencia. Su espera esperanzada en la resurrección tras la muerte apunta -como dice Cañas- a "esa experiencia de unificación... una experiencia originaria del mundo a través de un instante poético". Pero, no habrá que perder de vista que -como el mismo Cañas continúa- "esa aspiración no se ha realizado aún en su obra, y que los mecanismos que la informan son de orden intelectual"<sup>151</sup>. Es cierto que busca la desposesión total y asocia repetidas veces poder a no-ser, pero esto hay que verlo como una aspiración más en el camino ascético mientras estudia penetrantemente la obra de San Juan. Y conviene, en este punto, traer a juego algunas opiniones de Valente sobre el quehacer poético para comprender hasta qué punto su avance transcurre por el camino intelectual: "Lo poético aloja de por sí un pensar o una particular concentración del pensar: esa "aprehensión sensorial directa del pensamiento" a la que en un texto memo-

rable, se refirió Eliot", y más adelante -en la misma entrevista:

"Pero la poesía revierte necesariamente a puntos de encuentro irrenunciables para la filosofía misma"<sup>152</sup>. Y, si nos damos cuenta, ya en el poema "Maquiavelo en San Casciano", si tenemos en cuenta que los personajes poemáticos que el autor elige lo son por algo, pone en boca ajena este verso:

Habito con pasión el pensamiento  
(P.C., pg. 212)

que me parece una de las notas esenciales de la obra valentiana. Y si queremos un punto más de redundancia veamos otro párrafo de la entrevista a la que nos estábamos refiriendo: dice Valente: "uno aún sigue aprendiendo a leer, que la poesía nos había sido dada para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes. ¿Sería esa mi religión?"<sup>152</sup>. Razón por la cual, Cañas, aún reconociendo que Valente es un pensador místico y que se mueve, en muchos momentos de su obra, en terrenos similares a los de Borges, no va tan lejos como Claudio Rodríguez -fuera del romanticismo, por supuesto y dentro de la llamada "mística de la inmediatez"-, que ya en su Libro Primero decía:

Siempre la claridad viene del cielo;  
es un don: no se halla entre las cosas  
sino muy por encima, y las ocupa  
haciendo de ello vida y labor propias.<sup>153</sup>

Y es que Rodríguez, que es mucho más un "veedor" que un visionario y que, no por casualidad, no ha escrito crítica literaria alguna, hace muchas veces una poesía de "transfiguración" a partir de lo más cotidiano: "A mi ropa tendida", "Ante una viga de mesón", "Ante una pared de adobe", "Cáscaras", "Arena", etc, que no está al alcance de ninguna intelectualidad sencillamente porque el camino es otro: y sólo se

accede mediante algún don especial: el Don de la ebriedad. Ante esta despareja distribución de bienes humanos, sólo se nos ocurre parafrasear, transformándola, esa máxima oriental que dice: "El pensamiento corre más que el corazón, pero no va tan lejos", que en este caso sería: "El pensamiento corre más que la mirada, pero no penetra tanto". De cualquier forma, y retomando ya la columna vertebral de este trabajo para concluir con la G-50, cabe decir que poco tiene que ver todo esto con el romanticismo, ni incluso con un "neorromanticismo" (ha habido tantos que es preferible no usar este término, pensamos) que J.M. Ullán aplica a algunos aspectos de La Memoria y los signos<sup>154</sup>. Aunque la poesía de Valente tienda a ese ideal de oscuridad ambiental, pero rica en matices, que proponían los románticos ingleses, de ahí que Cañas asocie la mirada global de Valente con la mirada nocturna, epíteto que poco tiene ya de romántica: Valente nunca consiente a la nostalgia (véanse poemas como "Melancolía del destierro" o "La batalla"), se intenta reír, crudamente, de su Yo (poemas "Retrato del autor" o "Arte de la poesía") y, aunque probablemente lo más que consiga -como dice Cañas- sea "no contemplar el mundo, sino que se autocontempla en el mundo"<sup>155</sup>, el ejercicio de distanciación a través de los diafragmas de la mente es tan grande que se halla muy lejos del referente romántico.

NOTAS AL CAPITULO QUINTO.-

- 1.- En ningún momento nos hemos propuesto desmantelar la teoría orteguiana -y antes del crítico alemán Julius Petersen, 1930- de las generaciones. Por supuesto que sería fácil ponerle múltiples reparos que vendrían a sumarse a los que casi todos los críticos le han puesto ya. Como no es ese el propósito de este estudio nos valdremos de esos mojones, de esos hitos, como puntos de referencia general, para poder desarrollar el estudio.
- 2.- Leopoldo de Luis, Prólogo a Poesía española contemporánea, Madrid, 1965.
- 3.- Miguel Hernández, Obra escogida, Madrid, 1952, p. 21.
- 4.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 478
- 5.- Dámaso Alonso, "Poesía arraigada y poesía desarraigada", Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1958.
- 6.- J.Luis Cano, Prólogo a El tema de España en la poesía contemporánea, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 123.
- 7.- Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, Madrid, 1962, pp. 259-261
- 8.- J. Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX, op. cit., p. 114.

- 9.- Birute Ciplijauskaite, El poeta y la Poesía, op. cit., p. 393.
- 10.- Gabriel Celaya: "Lo que se había tomado por saludable rigor abocaba en un preciosismo cada día más huero; y el llamado clasicismo en un "pastichismo" de la peor especie" (Poesía y Verdad, Pontevedra, Pontevedra, 1956, p. 33.)
- 11.- Jesús Revuelta, El Español, núm. 45, Madrid, 4-10-1943.
- 12.- Victor García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Editorial Prensa española, 1973, p. 222.
- 13.- Eugenio de Nora, Antología consultada de la joven poesía española, Santander, 1950, pp. 154-155.
- 14.- Anónimo, Pueblo cautivo, prólogo de Fanny Rubio, Madrid, Peralta, 1978, 2ª. edición.
- 15.- Eugenio de Nora, Antología consultada de la joven poesía española, op. cit., p. 152.
- 16.- V. Crémer, Libro de Caín, Méjico, 1958, pp. 9-10.
- 17.- Birute Ciplijauskaite, El poeta y la Poesía, op. cit., p. 406.
- 18.- Victor Brombert, The Intellectual as Hero, Philadelphia, Lippincott, 1961, p. 137, (traducción propia).
- 19.- Guillermo Carnero, El grupo "Cántico" de Córdoba, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- 20.- J. Olivio Jiménez, Diez años de poesía española, op. cit., p. 23.
- 21.- Fernando Ortiz, Introducción a la poesía andaluza contemporánea, Sevilla, Calle del Aire, 1981, p. 31.
- 22.- Fernando Ortiz, "La modernidad del grupo "Cántico", Quimera, Barcelona, mayo, 1982, núm. 19, pp. 18-21.

- 23.- Luis Antonio de Villena, prólogo a Poesía completa, Madrid, Visor, 1982, p. 8.
- 24.- Shirley Mangini, Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo, Barcelona, Anthopos, 1987, p. 242.
- 25.- Angel González, Los Cuadernos del Norte, Oviedo, núm. 3, agosto-septiembre, 1980, p. 7.
- 26.- Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1958, pp. 366-380.
- 27.- E. Alarcos Llorach, *Insula*, núms. 138-139, mayo-junio, 1958.
- 28.- Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española, Santander, Hermanos Bedia, 1952. En ella aparecen José Hierro, Blas de Otero, G. Celaya, Bousoño. V. Gaos, Eugenio de Nora, etc.
- 29.- J. Olivio Jiménez, Diez años de poesía española (1960-1970), op. cit., p. 102.
- 30.- Leopoldo de Luis, Poesía social. Antología (1939-1964), Madrid, Alfaguara, 1965; (1939-1968), 1969 (2ª. edición).
- 31.- La profesora Phillis Turnbull, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Wisconsin en marzo de 1965 sobre "Cuatro poetas testimoniales españoles" destacaba cómo veía diferencias entre el "a" de la dedicatoria aludida, el "en" del poema "En la inmensa mayoría" (en Pido la paz y la palabra, 1955) y el "hacia" de Hacia la inmensa mayoría, Buenos Aires, 1962. El dato lo cita Birute Ciplijauskaite en El poeta y la Poesía, op. cit., p. 439.
- 32.- Versos de G. Celaya: "La poesía es un arma cargada de futuro" Cantos Ibéricos, Alicante, Verbo, 1955.

- 33.- Blas de Otero, En castellano, México, 1960, p. 9.
- 34.- Nos referimos al libro ya citado: El compromiso en la poesía española del siglo XX, op. cit., pp. 44-45.
- 35.- Miguel de Unamuno, Obras completas, edic. de Manuel García Blanco, Madrid, 1958, tomo XIII (Poesía, 1), pp. 607, 514, 573.
- 36.- Paul Bénichou, Le temps des prophètes, op. cit.
- 37.- Son ideas extraídas de la prosa de A. Machado; sobre todo del Juan de Mairena, I y II, Buenos Aires, Losada, 1973; pp. (I, 35), (I, 180) y (II, 56), (II, 154-155).
- 38.- Birute Ciplijauskaitė, El poeta y la Poesía, op. cit., p. 266. También J. P. Sartre, en su "Présentation des Temps Modernes", dijo referente a los escritores sociales de los años 60 algo parecido: "Je rapelle, en effet, que dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature..." (recogido en J. P. Sartre, Situations, II, Qu'est-ce que la littérature, Paris, 1964, p. 30.
- 39.- Hay otros autores que han tratado el tema, por supuesto, pero en lo referente al romanticismo francés, tan preocupado de la organización social, Paul Bénichou es un punto de referencia imprescindible. Nos referimos a su libros: Morales du grand siècle, Paris, Gallimard, 1948; Le sacre de l'écrivain, Paris, José Corti, 1973 y el citado Le temps des prophètes. Hay ediciones españolas de La coronación del escritor, México, F.C.E., 1973; y El tiempo de los profetas, México, F.C.E., 1977.
- 40.- Citado por Roger Picard, El romanticismo social, op. cit., p. 114.
- 41.- Ibídem, p. 45.
- 42.- T. Gautier, prólogo a Mlle. de Maupin. Recogido por Roger Picard

El romanticismo social, op. cit., p. 337.

- 43.- Se acepta la clasificación adoptada por J. Olivio Jiménez, que toma la antología Poesía última, Francisco Ribes, Madrid, Taurus, 1963, como el germen de la 2ª. generación de posguerra. Estaban en ella: Eladio Cabañero, A. González, C. Rodríguez, Carlos Sahagún y J.A. Valente. A los que hay que añadir, claro, el grupo de poetas de la "Escuela de Barcelona".
- 44.- Gabriel Celaya, Exploración de la poesía, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 144.
- 45.- Ibídem, p. 146.
- 46.- Birute Ciplijauskaite, El poeta y la Poesía, op. cit., p. 448.
- 47.- Gabriel Celaya, Exploración de la poesía, op. cit., p. 17.
- 48.- Ver el libro de Juan Marsal, Pensar bajo el franquismo, Barcelona, Península, 1972, p. 42, entre otras.
- Por supuesto que nos podríamos extender mucho más sobre el tema de las relaciones poesía-política en todo este periodo pero creemos que no corresponde, dadas las características globales de este estudio. Además, hay libros específicos que ya se han detenido exhaustivamente en este punto: Manuel Abellán, Censura y creación literaria en España, 1939-1976, Barcelona, Península, 1980; Antonio Beneyto, Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Euros, 1975; Equipo Reseña, La cultura española durante el franquismo, Bilbao, Mensajero, 1977; son algunos ejemplos espigados entre la abundante bibliografía.
- 49.- Isabel Burdiel, "Entrevista a Francisco Brines", Cuervo, Valencia, nov., 1980, pp. 25-26.
- 50.- Carlos Bousoño, Teoría de la Expresión poética, Madrid, Gredos, 1952, p. 25. Después, Carlos Bousoño ha redefinido y matizado en

- otras ediciones de la misma Teoría esa relación Poesía=Comunicación. También lo ha hecho al explicar La poesía de Vicente Aleixandre, Madrid, Gredos, 1977 (4ª. edición), pp. 205-208) pero nosotros vamos a limitarnos a los puntos referenciales de 1952 y 1955, que son los que motivaron la discusión aludida.
- 51.- Jaime Gil de Biedma, Función de la poesía y función de la crítica de T.S. Eliot, prólogo; Barcelona, Seix Barral, 1955, p. 23.
- 52.- Ibídem, p. 18.
- 53.- Ibídem, p. 18.
- 54.- No parece redundante insistir en que los poetas "sociales" mayores escapan sobradamente de la etiquetación. Por eso últimamente Angel González reduce lo "social" en G. Celaya a 5 ó 6 títulos de libros y destaca que "los rasgos románticos, existencialistas, surrealistas y vanguardistas no son menos perceptibles que los social-ístas" (Prólogo a Poesía, Madrid, Alianza, 1977, p. 11); y Philip Silver ve al menos cuatro etapas en la obra de Blas de Otero, de las cuales sólo parte de la 2ª. y la 3ª. serían "sociales" ("Blas de Otero en la cruz de las palabras", La casa de Anteo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 191-219).
- 55.- Carlos Barral, "Poesía no es comunicación", Laye, núm..23, abril-junio, 1953.
- 56.- Leopoldo de Luis, Poesía social. Antología, op. cit., p. 54.
- 57.- José Hierro, Prólogo a Poesía del momento, Madrid, 1957, p. 10
- 58.- J. Olivio Jiménez, Diez años de Poesía española, op. cit., p. 286.
- 59.- Prólogo de su libro Veinte años de poesía española, 1939-1959, Barcelona, Seix Barral, 1959. Inexplicablemente, J. Mª. Castelllet, sigue manteniendo, ya en 1964, Un cuarto de siglo de poe-

- sía española, Barcelona, Seix Barral)
- 60.- Entrevista con Jaime Gil de Biedma, El País-Libros, Madrid, 10-7-1986, p. 6.
- 61.- Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", La caña gris, Valencia, núms, 6-8, otoño, 1962.
- 62.- Philip Silver, "Cernuda, poeta ontológico", en El escritor y la crítica, op. cit., p. 208.
- 63.- Luis Cernuda, P.C., p. 872.
- 64.- Carlos Bousoño, prólogo a Ensayo de una despedida, Francisco Brines, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, pp. 24-33 y 18.
- 65.- Isabel Burdiel, "Entrevista" a Francisco Brines, Cuervo, op. cit., p. 26.
- 66.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, Madrid, Hiperión, 1984, p. 187.
- 67.- Carlos Peregrín Otero, "Indígenas y extranjeros sobre Cernuda", La caña gris, op. cit., p. 109.
- 68.- Francisco Brines, "Ante unas obras completas", La caña gris, op. cit., p. 151.
- 69.- Jaime Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 338.
- 70.- Gabriel Ferrater, Mujeres y días, prólogo a la edición bilingüe, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. IX.
- 71.- *Ibíd.*, p. 3.
- 72.- Jaime Gil de Biema, Las personas del verbo, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 76.
- 73.- Jesús Fernández Palacios, "Entrevista", Fin de Siglo, Jerez de la Frontera, septiembre, 1983, p. 70.

- 74.- Jaime Gil de Biedma, "Como en sí mismo, al fin", El pie de la letra, op. cit., p. 337
- 75.- Luis Cernuda, Epistolario inédito, recopilado por Fernando Ortiz, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981; ver, sobre todo, las pp. 126, 135 y 136.
- 76.- José A. Valente, Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, p. 127; ahí se recoge el artículo con el que colaboró en el homenaje a Cernuda de La caña gris.
- 77.- Rosa M<sup>a</sup>. Pereda, "Entrevista", El País, mayo, 1982; la entrevista se encabezaba con una frase del mismo Jaime Gil: "Nada hay tan artificial y tan aprendido como la escritura" y apareció con motivo de la presentación en Madrid de la segunda edición de Las personas del verbo.
- 78.- Francisco Brines, La caña gris, op. cit., p. 152.
- 79.- Pedro Salinas, Reality and the Poet in Spanish Poetry, op. cit., pp. 158 y ss.
- 80.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 255.
- 81.- Karl Vossler, La poesía de la soledad en España, Buenos Aires, Losada, 1946; traducción de Ramón Gómez de la Serna y Espina, p. 33.
- 82.- Birute Ciplijauskaite, La soledad y la poesía española contemporánea, Madrid, Insula, 1962, p. 21.
- 83.- Carlos Bousoño, prólogo a Ensayo de una despedida, op. cit., p. 35.
- 84.- Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII, prólogo y edición de Maurice y Blanca Molho, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 12.

- 85.- Citado por Luis Cernuda, P.L.-I, en P.C., p. 772.
- 86.- Jesús Fernández Palacios, "Francisco Brines o la necesidad de la poesía", entrevista en Fin de Siglo, núms. 2-3, Jerez de la Frontera, 1982, p. 32.
- 87.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, Madrid, Hiperión, 1984, p. 140.
- 88.- Isabel Burdiel, entrevista en Cuervo, op. cit., p. 41.
- 89.- *Ibíd.*, p. 28.
- 90.- Luis Cernuda, P.L.-I, en P.C., p. 772.
- 91.- El año 1986, el Premio Nacional de Poesía recayó en el nuevo libro de Brines, El otoño de las rosas, Sevilla, Renacimiento, 1986, con todo merecimiento, podríamos decir. Ahora bien, en lo que atañe a este estudio, las referencias que pudiéramos extraer de él serían similares o estarían en superposición con las que va hemos traído a colación a partir de los libros anteriores por lo que prescindiremos de sus poemas. El libro, aun siendo un todo compacto y de acabada belleza es, sobre todo, una gran recreación estética pero no trae nada nuevo a las referencias de concepción del mundo que aparecen en Ensayo de una despedida e Insistencias en Luzbel.
- 92.- Francisco Brines, "Ante unas poesías completas", La caña gris, op. cit., p. 129.
- 93.- J. Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, op. cit., p. 445.
- 94.- Amado Alonso, "Clásicos, románticos y suprarrealistas", Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1955, reedición en 1969, pp. 20-22.
- 95.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 58.

- 96.- Ibídem, p. 42.
- 97.- Ibídem, pp. 39-40.
- 98.- Novalis, Heinrich von Ofterdingen, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 97.
- 99.- Philip Silver, El poeta en su leyenda, op. cit., p. 83.
- 100.- Francisco Brines, Cuervo, op. cit., p. 13.
- 101.- Octavio Paz, Los hijos del limo, op. cit., p. 135.
- 102.- Francisco Brines, Cuervo, op. cit., p. 11.
- 103.- J. Olivio Jiménez, "Realidad y misterio en Palabras a la oscuridad de F. Brines", en Diez años de poesía española, 1960-1970, op. cit., p. 189.
- 104.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 70.
- 105.- F. Hölderlin, "A las Parcas", traducción de Luis Cernuda, en Poe. C., p. 561.
- 106.- K. Cavafis, Poemas, traducción de J. Ma. Alvarez, Madrid, Hiperión, 1976, p. 90.
- 107.- Citas ambas hechas por J. Olivio Jiménez, Diez de años de poesía española, op. cit., p. 195.
- 108.- H. Alvarado Tenorio, "entrevista con F. Brines", Cuervo, op. cit., p. 22.
- 109.- Ibídem, p. 23.
- 110.- J. Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, op. cit., p. 467.
- 111.- William Wordsworth, Preludio, traducción de Antonio Resines, Madrid, Visor, 1980, p. 127.
- 112.- J. Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, op. cit., p. 423.
- 113.- Paul Verlaine, primer verso del poema "Clair de lune" del libro Fetes Galantes, recogido en Verlaine. Poesía Completa, tomo I, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1975, p. 116.

- 114.- A. Balakian, El movimiento simbolista, op. cit., p. 56.
- 115.- Charles Baudelaire, Poesía completa, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1974, p. 13.
- 116.- O. Paz, Los hijos del limo, op. cit., p. 49.
- 117.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 62.
- 118.- J. Clivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, op. cit., p. 427.
- 119.- Ibídem, p. 541.
- 120.- Jaime Gil de Biedma, prólogo a Metropolitano de Carlos Barral, Barcelona, Ambito, 1976, p. 15.
- 121.- Jaime Gil de Biedma, contraportada de Las personas del verbo, Barcelona, 2ª. edición, Seix Barral, 1982.
- 122.- Juan Ferrater, "A favor de J. Gil de Biedma (prólogo a un libro nonato)", en Si la píldora bien supiera..., Revista exterior de poesía hispana, Canadá, Trent University, año II, núm. 5, abril, 1969.
- 123.- J. Gil de Biedma, "Pensamiento", en "Homenaje a J. Ramón Jiménez", Camp de l'arpa, Barcelona, núm. 87, mayo, 1981, p. 8.
- 124.- Shirley Mangini, estudio introductorio a la antología de los poemas de J. Gil de Biedma, Madrid, Júcar, 1979, p. 66.
- 125.- Ibídem, pp. 75-76.
- 126.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 330.
- 127.- Jesús Fernández Palacios, "Entrevista", Fin de Siglo, núm. 5, Jerez de la Frontera, 1983, p. 69.
- 128.- Shirley Mangini, J. Gil de Biedma, op. cit., p. 91.
- 129.- Maruja Torres, "J. Gil de Biedma: un sentimental incontrolado", El País-Dominical, Madrid, 22-5-1983, p. 13.

- 130.- Véase el mencionado artículo de Juan Ferrater, "A favor de Jaime Gil de Biedma", en Si la píldora bien supiera..., op. cit.
- 131.- J. Olivio Jiménez, Diez años de poesía española, op. cit., p. 209.
- 132.- Shirley Mangini, Jaime Gil de Biedma, op. cit., p. 33.
- 133.- Jaime Gil de Biedma, Prólogo a la 2ª. edición de Las personas del verbo, op. cit., p. 18.
- 134.- J. Olivio Jiménez, Diez años de poesía española, 1960-1970, op. cit., p. 214.
- 135.- Jesús Fernández Palacios, "Entrevista", Fin de Siglo, op. cit., p. 69.
- 136.- Shirley Mangini, Jaime Gil de Biedma, op. cit., p. 122.
- 137.- Jesús Fernández Palacios, "Entrevista", Fin de Siglo, op. cit., p. 69.
- 138.- Antoni Marí, Rafael Argullol, Menene Gras Balaguer y otros, "Una revisión del Romanticismo, 1802-1885", El País, Madrid, 22-5-1985.
- 139.- J. Ma. Valverde, "El romanticismo que no cesa", El País, Madrid, 12-5-1985, p. 4. (suplemento Libros).
- 140.- Jaime Gil de Biedma, "Como en sí mismo, al fin", El pie de la letra, op. cit., p. 337.
- 141.- Milagros Polo, J. Angel Valente, Poesía y poemas, Madrid, 1983, Narcea, S.A. Ediciones, p. 147.
- 142.- Milagros Polo, "De Luis Cernuda a J. Angel Valente", conferencia pronunciada en el "I Congreso de Literatura Comparada", Fundación Juan March, Madrid, 7-6-1977. Cita recogida en Ibidem, p. 113.

- 143.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 173.
- 144.- J. Angel Valente, La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1982, p. 89.
- 145.- J. Angel Valente, Material Memoria, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, p. 45.
- 146.- J. Angel Valente, Dedicatoria de El Inocente (1967-1970), incluido en Punto Cero, op. cit., p. 329.
- 147.- José Angel Valente, Mandorla, Madrid, Cátedra, 1982; cita antecesora del primer poema.
- 148.- J. Angel Valente, "Homenaje a Hohl", Quimera, núm. 11, Barcelona, septiembre, 1981, p. 14.
- 149.- J. Angel Valente, El fin de la edad de plata, Barcelona, Seix-Barral, 1973.
- 150.- J. Angel Valente, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación" Las palabras de la tribu, op. cit., pp. 127-143.
- 151.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 159.
- 152.- Martín Arancibia, "Entrevista", Quimera, núms. 39-40, Barcelona, Julio-Agosto, 1984, p. 84, ambas citas.
- 153.- Claudio Rodríguez, Poesía, Barcelona, Plaza y Janés, 1971; este libro recoge su poesía de 1953 a 1966 y estos versos están en la p. 43.
- 154.- J. Miguel Ullán, prólogo a Noventa y nueve poemas, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 13.
- 155.- Dionisio Cañas, Poesía y percepción, op. cit., p. 165.

.....

"Solitarios y místicos ya hablaron de lo oscuro  
entreabierto en la luz. Había un breve hueco  
del que fluía música, un trasparente y puro  
sonido de campana en el vacío seco"

Antonio Colinas.

6.- Apéndice para Novísimos.-

6.1.- La orientación de los poetas de la tercera generación de posguerra.-

Parece ser que hoy, ya a quince años vista de la antología Nueve Novísimos de Castellet, 1970, es más preciso y orientador hablar de 3ª generación -como hace, por ejemplo, J.O. Jiménez- que seguir refiriéndonos al fenómeno "novísimo". Se acepta generalmente que ni allí estaban todos los nombres de la que C.Bousoño llamó "generación del 68" ni todos los que Castellet seleccionó eran, por otra parte, igualmente importantes. Así, el torrente de antologías que inmediatamente después del 70 pretendieron, con más o menos fortuna, imponer otras selecciones -y cabe citar algunas: Nueva poesía española, 1970, Madrid, Enrique Martín Pardo; Espejo del amor y de la muerte, 1971, Antonio Prieto; Poetas españoles poscontemporáneos, de José Batlló, 1974; Nueve poetas del resurgimiento, 1976, de Victor Pozanco; Joven poesía española, 1979, de Concepción García del Moral y Rosa Mª. Pereda o, en fin, la de José L. García Martín, 1980, titulada Las voces y los ecos, por no referirnos a las de Florencio Martínez Ruiz, Gustavo Correa, Fanny Rubio-José Luis Falcó o la de G.L. Solner ya en 1982, sin ánimo de agotar la lista- lograron destacar al menos algunos nombres importantes, y con auténtica vocación poética demostrada posteriormente, de los que cabe citar al menos, y sin ánimo tampoco de

exhaustividad, a Luis Antonio de Villena, Jaime Siles y Antonio Colinas. Pretender hoy un Florilegio de antologías del periodo es todavía, debido a la falta de perspectiva, demasiado arriesgado y, aunque el oficio de crítico ha de suponer un cierto grado de subjetivismo y prejuicio, ni estamos obligados a hacerlo ni creemos que éste sea el lugar más adecuado. Lo cierto es que junto a nombres ya inscritos en la literatura como Carnero, Gimferrer, Azúa, etc. hay otros de muy discutible acceso, al menos por ahora, y por tanto, como decimos, es mejor referirnos a esa 3ª. generación genéricamente y teniendo en cuenta, además, "lo que se ha dado en llamar segunda etapa o etapa de singularización de los poetas novísimos"<sup>1</sup> que dice Giménez-Frontín, puesto que "se observa una tendencia que desplaza el acento de la contemplación de experiencias estéticas hacia las personales, en algunos de los más notables títulos" de los poetas de esa generación.

Lo cierto es que para lo que aquí interesa y remitiéndonos de nuevo a lo que da unidad vertebral a este trabajo, se observan, con la llegada de esta generación, hechos y datos que debemos abordar inmediatamente. Así, por ejemplo, el radical cambio de timón que se da con respecto a la figura de Cernuda: en la antología de José Batlló, 1968, Nueva poesía española, ante la pregunta ¿cuáles crees que han sido los escritores que más han influido en el actual panorama de la poesía española?, la abrumadora mayoría de los allí encuestados incluían a Cernuda entre sus elegidos, en cambio, dos años después y por parte ya de la nómina de los poetas de Castellet encontramos ataques "antimachadianos" y "anticernudianos" "para sustituir a la mentalidad imperante por otra nueva mentalidad" (Gimferrer) y declaraciones como las de Azúa: "para nosotros la generación anterior es la del 27"<sup>2</sup> con la que, obviamente, se quiere renegar de la obsesiva lectura ético-moral que

la segunda generación de posguerra había hecho de la obra de Cernuda y de un modo evidentemente tajante se quiere negar todo pretendido puente con las "ético-realistas" generaciones de posguerra. Seguramente, lo que pasaba lo captó muy bien Castellet en su antología: "la nueva generación consciente o inconscientemente -esto es lo de menos- se formaba más que en contra de espaldas a sus mayores. Y ahí residía no la polémica sino la ruptura que había de traducirse en las obras que... rompían una continuidad en la tradición de la palabra escrita.. (los novísimos) aparecen en escena como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial, aunque lleguen admitir alguna que otra excepción, quien sabe por qué extraño arrebatado de generosidad"<sup>3</sup>. Y es que, claro, por ese "formarse de espaldas a sus mayores" es por lo que no se quiso ver entonces que esa "pesadilla estética" del realismo social, que dijera Castellet, no era ya sino todo un cadáver, como creo que ha quedado demostrado en las páginas anteriores, y lo único que hicieron los novísimos fue rematarlo por el expeditivo método de ignorarlo abiertamente. Así lo van reconociendo los mismo poetas de la 3ª generación años después, pasado ya el tiempo del airado acné juvenil. Así, Luis Antonio de Villena dice en Octubre del 1981: "Tal vez la generación del 50 -Gil de Biedma, Brines, Caballero Bonald- habían hecho, como en silencio, una gran labor de alejamiento de la postguerra, pero faltaba el clamor, el grito que lo denotase con claridad absoluta"<sup>4</sup>. Y, en 1983, Carnero decía en Revista de Occidente: "A ese magisterio hemos de añadir otros dos: Vicente Aleixandre... y con influjo no menor, y por las mismas razones, el de Luis Cernuda, aunque su obra tardó un poco más en ser fácilmente accesible"<sup>5</sup>. Queda pues claro, y en esto están de acuerdo los

críticos más importantes del periodo, que "estos jóvenes... han instaurado en el panorama poético español un clima que se yergue de modo enérgico contra el signo cálido e inmediatamente existencial, historicista, testimonial, realista y, en grandes parcelas, de protesta social que había dominado en la lírica de posguerra, con sus naturales excepciones y superaciones, aproximadamente durante dos décadas"<sup>6</sup>. Pero queda también en pie, y quizás de este modo lo podríamos sintetizar, que no se repudiaba, ni mucho menos, la obra poética de Cernuda, sino, más bien, el "gusto" de Biedma, y con él el de su generación que prefirieron la obra cernudiana a partir de Las Nubes, 1940 y posteriores, contra el "gusto" de Paz, Segovia, Ferrater (Gabriel), etc., que como sabemos prefieren la obra surrealista y anterior al 40: Los placeres prohibidos, Donde habite el olvido, Invocaciones, etc. Pero más bien lo que se repudiaba era la moda cernudista generalizada y casi exclusiva (Los poetas de la 3ª generación actualizan una lista enormemente rica de poetas hasta entonces casi ignorados: Pessoa, Wallace Stevens, Quasimodo, Montale, Ponge, Cavalcanti, García Baena, Pound, Paz poeta, etc) de los imitadores y seguidores de un clima esclerotizado pues, como igualmente sabemos, muchos de los novísimos han salvado repetidas veces la obra de Biedma y Valente, al menos, de la generación anterior. Y es que, como explica Giménez-Frontín, tanto en "tratamiento de materiales lingüísticos prosaicos" como en el "tono irónico, coloquial y meditativo"<sup>7</sup> de Biedma, las similitudes con algunos de los novísimos son evidentes. Es obvio, por otra parte, que ya sea directa o indirectamente a través del 50, no podrían explicarse tantos poemas de esta 3ª generación (citaremos algunos ejemplos: "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Walstein" de Colinas, "Constantino Cavafis obser-

va el crepúsculo" de Villena, "Homenaje a R.L. Stevenson de Gimferrer o tantos personajes de Carnero: Watteau, Scarron, Ludovico Manin, Juan Sforza, etc. que parecen impensables sin los correlatos objetivos de los cernudianos Felipe II, Los Reyes Magos, Lázaro, etc) que, por supuesto, nos remiten a los románticos ingleses, a Espronceda y, en fin, a los estudios críticos de Jaime Gil de Biedma.

De cualquier manera, hoy en día y pasados ya los esteriores de los manifiestos y griteríos, el tiempo ha revelado los elementos de conexión entre las sucesivas corrientes literarias, insertándolas en el continuous de la tradición, pero, aun reconociendo esto, nadie ha dejado de señalar que, sobre todo, la tercera generación aporta una enorme riqueza lingüística a la poesía y esto, en gran parte, porque se desmarca del hilo general de la generación anterior y va a beber a fuentes hasta entonces poco frecuentadas en la poesía de posguerra. Así, bien es verdad, que por mucho que quisiéramos estirar la estética romántica y sus desdoblamientos siempre sería una falacia querer demostrar que los poetas de la 3ª generación se explican dentro del cuadro romántico. Nos encontramos con testimonios como el de Carnero: "Recuerdo como ejemplo del ansia de recuperación y europeísmo que tuvimos entonces, un viaje mío a París sin más propósito que adquirir en librerías de viejo obras de Gautier, Morèas, Villiers de l'Isle, Samain o las ediciones más asequibles de Verlaine. Aquellos años fueron para nosotros una verdadera orgía de libros, un esfuerzo desesperado por adquirir aceleradamente todo lo que nos negaba una tradición española empobrecida por el aislamiento español"<sup>8</sup>. Se pueden buscar las claves de la poesía de Gimferrer, como hace Castellet en el prólogo a su libro en Visor, 1978, en el Barroco, en el Surrealismo, en el Modernismo, pero sería erróneo buscarlas en el Romanticismo.

Aunque, sin duda alguna, ha sido Luis Alberto de Cuenca -no citado hasta ahora pero incluido ya en la antología de 1971, Espejo del amor y de la muerte, prologada por Vicente Aleixandre- el que más dura y certeramente se ha encargado de desmontar, "a posteriori", ya en 1980, los fundamentos del llamado culturalismo, que embargó a esa 3ª generación en su primera fase de un modo prácticamente general. Dice Luis Alberto de Cuenca en un artículo titulado "La generación del lenguaje": "La generación del lenguaje es hoy humo y burbujas", y luego: "el resultado de nuestra búsqueda no ha sido más que una secuencia atroz de horribles poemas. La propia "queste" justifica para mí, ahora, aquellos plagios compartidos, los riesgos dulces y secretos de aquella aventura. Eso y -tal vez- las cinco, seis o siete palabras calcinadas que, más allá del tiempo y de la muerte, me acompañan"<sup>9</sup>. Al margen del rigor crítico para autodestruirse, con el que podemos estar más o menos de acuerdo, en lo que creemos que sí acierta plenamente Cuenca es en la recopilación de las claves de sus poemas, que eran, dice: "a) Jugar a escribir poemas con muchos nombres propios, b) Enamorarse de las chicas de las "pinball machines", c) El acto surrealista puro: el disparo indiscriminado (André Breton), d) La literatura de terror, e) E.Medea: mundo artúrico, f) Cine norteamericano: Victor Fleming, por ejemplo"<sup>10</sup>. En fin, todo demasiado lleno de palabras extraídas directamente del Modernismo: almofares, carbunclos, esparavanes, etc. y con un aire demasiado "kitsch", que él es el primero en denunciar. Lo que ahora interesa destacar es que todo eso poco tiene que ver con el romanticismo y, aunque algunas de las características de estos poetas como la metapoesía (Carnero) o la poética del silencio (Siles) sean fácilmente explicables mediante el procedimiento de "otra vuelta de tuerca" de ironía (me refiero a la romántica, según Paz, claro), a lo más que

llegaríamos por este camino es a Mallarmé, como, por otra parte, ya hace José Olivio Jiménez: "... en los mejores, no es infrecuente, sin embargo, oírles definir la poesía moderna, palabras más o menos, como la empresa o el resultado de una insoslayable "abolición de la poesía". La mallarmeana expresión entrecomillada es aquí frase de Pere Gimferre y procede de unas aseveraciones suyas que se recogen parcialmente en los testimonios"<sup>11</sup>. Así pues, Mallarmé, los simbolistas, los modernistas, parnasianos, etc. pero no se puede decir que los poetas de la 3ª generación calaran e intentaran ahondar en los manuales de la analogía romántica según lo vimos en Cernuda, en Aleixandre e incluso en Francisco Brines, pero hay dos excepciones interesantes al menos: Antonio Colinas y el malditismo de Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero.

#### 6.2.- La raíz romántico-mística de la Noche de Colinas.-

Ya dijimos anteriormente que era importante, siempre pero sobre todo en lo que a esta generación se refiere, la llamada etapa de "singularización de los novísimos" para ver, por encima de semejanzas y coincidencias de "manifiesto" cuáles son los verdaderos rasgos personales de cada poeta. En este sentido es relevante destacar un giro producido en la poesía de algunos de ellos que Guillermo Carnero resume así: "... podría esta promoción aproximarse, manteniendo elementos como el uso de correlatos objetivos y referencias culturales, al tipo de expresión del yo propio de un Aleixandre, un Cernuda, o los poetas de la "generación del 50". Creo que eso es precisamente lo que está ocurriendo: la censura del autobiografismo lírico ha desaparecido, y citaría los casos de Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, o el mío propio, como ejemplos"<sup>12</sup>. Las otras dos trayectorias que apunta Carnero como líneas evolutivas de los poetas de su generación son, la metapoésía y la poética del silencio. En cuanto a la aproximación al "humanismo" al que se refiere en la cita anterior, verdad

es que ni en el caso de Carnero ni en el de Villena se puede hablar de elementos suficientes como para asociar sus obras al cuadro romántico, sí en el caso de Colinas -sin duda el más romántico de su generación- en el que, además, y ya desde sus comienzos se dan una serie de notas que pasamos a estudiar. Cabe destacar, en primer lugar, que Colinas, y además de un modo queremos recordar que exclusivo, nunca participó en el "antimachadismo" que, al modo de bandera, aireó su generación, algunos como Leopoldo M<sup>a</sup> Pamero de un modo ciertamente pretencioso y obsesivo. Colinas ha defendido siempre, bien es verdad que ha hablado de una lectura "entrelíneas", al autor de Campos de Castilla e incluso, como ya ha dicho J.O. Jiménez, no es difícil rastrear ya en su primer libro, Poemas de la tierra y de la sangre, 1969, finales de verso, en los poemas "Riberas del Orbigo", "Visión de invierno" o el mismo "Barrios de Luna": "con vosotros se queda mi corazón, mi asombro" (Poesía, pg. 61) con resonancias no lejanas de Machado. En segundo lugar, parece especialmente significativo que durante los años en los que sus compañeros de generación necesitan recorrer los caminos del preciosismo esteticista, del decorativismo excesivo y del cosmopolitismo más o menos libresco, Colinas se refugie en el paisaje cultural de su tierra y ahonde, precisamente, en la tierra y en la sangre, o, en el mismo año, en la noche, Preludios a una noche total, 1969, a través de obsesiones que ya serán constantes en su obra: noche, piedra, venas, huracán, luna, árbol, etc. que le hacen ser personal, y opuesto en muchos aspectos como vemos, dentro de su generación. Y no es que este poeta esté libre de todo afán culturalista, que inundó la primera hornada de su generación como hemos dicho: tanto en algunos aspectos de Preludios, a los que él ha aludido de un modo al parecer inculpatario ("cuando nacían los primeros libros novísimos, yo escribí estos Preludios por los que en parte se me deberá juzgar"<sup>13</sup>), como

y sobre todo en Truenos y flautas en un templo, 1970, y, posteriormente, en Astrolabio, 1979, encontramos repetidas tentaciones culturalistas a las que, parece que Colinas, debe haber asentido. No queremos dejar aquí implícito ningún juicio negativo de valor sobre este afán culturalista al modo como antes hemos dejado constar que lo hizo Cuenca. El mismo Jiménez aclara, detenidamente, que en Colinas esto está asumido desde la vida y que, en él, nunca ha sido éste "sinónimo de excesos formalistas y de abrumadoras erudiciones"<sup>14</sup>. Quiere decirse, simplemente, que aun reconocida su distinta y personal filiación creadora, también tiene rasgos, lógicamente asociables con su generación que, por otra parte, aquí no nos interesan ahora especialmente. Precisamente sus dos últimos libros, En lo oscuro, 1980, y Noche más allá de la noche, 1981, no muestran rastro alguno de ese llamado "culturalismo" y, en la línea marcada por ellos, y perfectamente sondeable en libros precedentes, es en la que debemos mostrar la veta romántica de Colinas. Este poeta ha destacado siempre la necesidad de "una poesía más reflexiva, más meditativa, en la que los contenidos vayan más allá de las actitudes formales" (invocando, al respecto, el "dictum", que hoy poco se recuerda, de su admirado Pound: que "el Museo no sofoque la Ciencia")<sup>15</sup>. Un poeta que destaca, por encima y por debajo de todo, "meditación, vida y experiencia" no puede por menos que estar próximo a la entraña romántica, o mucha separación, que no es el caso, guardan sus teorías de sus logros poéticos. Pero, con ser interesante lo que llevamos dicho sobre el desmarque romántico de Colinas dentro de su generación, lo más sustancial está en las búsquedas profundas que su poesía intenta siempre y que, el hasta ahora máximo conocedor crítico de ella, J.O. Jiménez, resume así: "la eternidad que se ha refugiado en los vastos campos castella-

nos, el dominio universal de la muerte, la búsqueda de la hermosura y la verdad a través de la contemplación apasionada de la noche. Y sobre todo, porque esto será esencial para Astrolabio (y, desde luego, mucho más de ahí al final, añadimos nosotros), la integración íntima y total del hombre con la tierra -las piedras- y la historia de su entorno inmediato"<sup>16</sup>.

Por lo tanto, merece Colinas un repaso a su obra desde el marco de referencias romántico y no, como ya hemos repetido, porque sea único posible en su generación, sino porque siendo el más claramente adscribible aporta una asimilación del romanticismo personal, nueva, por cuanto nadie había intentado profundizar en la noche de la noche como él tras el movimiento romántico, en cuanto a lo que a las letras españolas se refiere y, por supuesto, libre de las influencias obvias e inmediatas con respecto a poetas ya estudiados de las generaciones anteriores. Porque lo que no podemos olvidar es que cada generación está obligada a intentar aportar su "nueva lectura" del universo y sus relaciones, y, una vez superada su etapa de aprendizaje, mostrar su "nueva voz" diferenciada y ahondadora, si pudiera ser, en la línea de la tradición que el destino elija para cada cual. Decimos esto porque no es nada difícil encontrarnos con poetas jóvenes que entonan una voz de fácil ubicación romántica pero que a nada que avanzamos en su lectura se nos antojan calcos de algún "grande", Cernuda, Gil de Biedma, Aleixandre, etc., de los que aún no han logrado librarse. Esto, repito, es lo fácil, e incluso "voces" que son "collages" de otras ya históricas que pueden no sonar mal pero que nunca pueden confundirnos. No cabe citar nombres, por extensión -obviamente, pero, aunque no sea más que como ejemplo de referencia nos arriesgaremos a citar algunos de los buenos -y no es irónico- poetas andaluces actuales para los que llegaron a escribirse cosas como "neorrománticos" con mo-

tivo sobre todo -me refiero- de la concesión a Luis García Montero del Premio Adonais. Poetas que probablemente lleguen a cuajar en algo importante como el mencionado Montero, Fco. Bejarano, Fernando Ortiz, Javier Salvago, etc, son buen ejemplo de lo que estamos diciendo por ser difícilmente desligables, en cualquier reseña de sus obras, de los poetas fundamentalmente estudiados en este trabajo: Cernuda, Brines, Biedma, etc, y que, al hacer prolongables sus voces, aun sonando en caracteres románticos, nada nuevo aportan a lo ya visto y, por tanto, sólo pueden deslumbrar a los no iniciados; no así Colinas que -no con mucho riesgo- creemos poder decir que se ha liberado de la sombra de sus maestros, en gran parte, por supuesto, románticos.

Tal vez, la razón sintética más importante para comprender globalmente la poesía de Colinas sea decir que si las diferentes tendencias de la poesía de su generación se pueden explicar -como decíamos al final del 6.1- por un nuevo desdoblamiento de la ironía romántica, su poesía es, sobre todo, un anhelo de absoluta unión cósmica, más allá de la razón y sólo explicable, tras el romanticismo, por una búsqueda de la analogía universal. En efecto, tanto la reflexión metapoética (Talens, Carnero, Azúa, Panero, Gimferrer), el hermetismo crítico (Azúa, Barnatán), la poesía pura (Siles, Sánchez Robayna) como el culturalismo (Gimferrer, Carnero, Villena) o el irracionalismo poético (Martínez Sarrión, Leopoldo M<sup>a</sup> Panero) son prolongaciones de ese juego especular que es la crítica y autocrítica del mundo envolvente. El caso de Colinas, que como ya vemos con algunos de ellos podría integrar también más de un apartado (irracionalismo y culturalismo), no sería nunca ni primariamente explicable sin aludir al panteísmo amoroso, a la búsqueda de la armonía universal y de la analogía que, como un permanente misterio esconden todas las cosas que nombra y que él echa en falta constantemente. Repetidas veces, a lo largo de sus poe-

mas, ananda la insuficiencia de la mente pensante:

Muerte, muerte a la mente que razona y ansía,  
puesto que el mundo habla con el lenguaje fiel  
de la materia y de las sensaciones plenas.

Muerte a la voz y que arda la pupila

(Poesía, 175)

o citando a uno de los poetas más amantes de las filosofías ocultistas: F. Pessoa:

"Eu nao tenho filosofia: tenho sentidos".

Y esto, claro, porque como el poeta se dice mediante ese cernudiano desdoblamiento del tú:

Observas la rotación de las águilas en las cimas  
corroído de dudas, como siempre,  
y, con espanto, te niegas  
a sepultar tus días en el vacío de los límites.

(Poesía, 177)

Y por eso, cuando despotrica contra los vencidos de este mundo, en "Los cantos de Onice", contra la "raza de débiles":

Vosotros los formados en un útero de soledad y espanto.  
Vosotros que nacisteis ya vencidos,  
me habláis de las desgracias de este mundo

(Poesía, 111)

lo hace citando, apoyándose en los primeros románticos:

Para tener a Dios hay que ser dioses

y luego cita a Byron y sólo rescata al niño:

Pero tú que has tenido la suerte de escucharme, ven...  
Ven, niño amado, hermano de ojos húmedos.

(Poesía, 114)

Todo el fragmento, "Los cantos de Onice", de Truenos está hecho desde el yo romántico, contra al mundo y sus convenciones racionales y apoyado en los sueños. Y no falta, incluso, en este libro el deseo de muerte en medio de la belleza otoñal (final de "Espeso otoño").

Pero, si antes de llegar al libro que ratifica y consolida al poeta romántico-místico que es Colinas, de la forma que lo fue -y se le llamó- Novalis, Noche más allá de la noche, quisiéramos referirnos a los temas que más directamente relacionan su poesía con el mundo romántico, habría que hablar, al menos, de la importancia que concede al Sueño y a la Música -porque el tratamiento del Pasado tiene más de decadente que de romántico y el Amor aparece vinculado a la búsqueda de la Unidad- y, sobre todo, de su total dependencia natural, para llegar, a través de ella, y, sobre todo, en Noche, a hablar de la Unidad. Decimos lo del Pasado porque si nos fijamos en poemas como "Ensoñación de Fabrizio del Longo en Grianta" o "Carta a Theodoor E.H. Huygen", por ejemplo, o la misma atmósfera con que está tratado "Sepulcro en Tarquinia" vemos que es más proclive, el poeta, a ver el pasado como espejo de nostalgia y fuente de melancolía que como muestrario de ejemplos para el futuro. Y, en cuanto al Amor, porque más bien nos parece un medio por el que pasa otra aspiración mayor:

Saben de amor los labios que se besan  
y los brazos abrazan todo el mundo

(Poesía, pg. 66)

aunque habrá que reconocer que en ese mismo libro, Preludios a una noche total, el amor sirve de contertulio en el sucesivo entramado de todos los poemas. En cambio, el Sueño, que es recurrente en su obra, siempre tiene un sentido de proyección liberadora más allá de todo límite:

Más allá de los montes, al final de las piedras,  
haremos un viaje, sin regreso, al Sueño

(Poesía, 303)

Para mí el universo sólo consta esta noche  
de un elemento: el Sueño. El Sueño me ha fundido  
la tierra con el agua, el aire con el fuego.

(Poesía, 220)

Lo que hace decir a Jiménez, muy lúcidamente, que "para vencerla (la

condena al vacío), el hombre siempre tiene a mano -y vemos aquí de nuevo definirse el genuino entrañamiento romántico del pensamiento poético de nuestro autor- un arma y una posibilidad: el Sueño, así magnificado con la mayúscula para reconocerle todo su alcance trascendente y salvador"<sup>17</sup>. Y en cuanto a la música, baste decir que a la que nos referimos es a la callada, la de San Juan, que sería el acorde sentido dentro una vez hallada la armonía cósmica, que es la sustancia misma de un libro como Noche más allá de la noche. Véanse, si no, estos versos:

te tengo  
fulgurando, distante, luz que beso poniendo  
en la estrella mis labios, en mis labios tus labios,  
en mis labios la noche para fo  
los conciertos de entonces, la armonía nocturna,  
musical de los cuerpos, del Todo expandido,  
concentrado en amor de ti, cuando lo humano  
era divino en mí y en ti divino el tiempo.

(Poesía, pg. 290)

Es, por tanto, la gran metáfora buscada a través de su poesía. No seremos los primeros, ni tampoco los últimos, que digamos que la Noche, la Música y el Sueño, o, si queremos, el Sueño para buscar la Música a través de la Noche, son los tres pilares, por supuesto románticos, en los que se sustenta la poesía de Colinas. Leer su poesía es encontrarse con constantes referencias: "rumor musical", "callada música", "mares de música", "escala de música", o ya, "ver en lo sagrado lo sagrado, en el templo/ la música" (Poesía, 279) que, colocado, como está en el poema de Noche, XVIII, o sea, el de la plena identificación, o al menos metáfora de ensimismamiento con lo divino, significa la fusión con la sustancia cósmica universal. Cualquiera que se enfrente a los versos de este libro podrá comprobar que, desde el esfuerzo ascético del poeta por traspasar lo que los sentidos captan normalmen-

te: "y vibraba conmigo todo el monte calizo,/ callejones de siglos sagrados y sacrílegos" (Poesía, 277) hasta el referente poético que alude al acto fusional o unitivo: "Anulación del tiempo, negación de la Historia/ y del ser que sentía como fuente de música/ fluir la propia sangre de la ladera al río." (Poesía, 278), todo está fundido en cambiante y presente metáfora musical. Y, precisamente, ésta está buscada en la noche, signo del misterio y obsesión anunciada y rematada desde el título mismo de los libros de Colinas. La noche es la matriz de la Naturaleza y ésta, que tiene una presencia en Colinas tan viva como no encontramos en ningún poeta español actual, merece unas puntualizaciones. En lugar primordial es necesario ratificar, por nuestra parte, las asociaciones Naturaleza-grandes poetas románticos: Hölderlin, Keats, Leopardi, Blake, que ya se han hecho a propósito de Colinas. Muchos versos, a través de la omnipresente naturaleza de Colinas, los podían haber escrito esos románticos:

Todo el mar hecho hoguera y en él flota mi sangre (pg. 250)

Cuenca de astros volcados, maravillosa horma  
de mi vida, saetas que caéis de los cielos  
sin cesar, que jamás dais al alma respiro (pg. 301)

Estrellas, mis estrellas, invisible fluido  
conduce hacia vosotras mi música y la vuestra (pg. 297)

¿Hacia dónde iré  
ahora el sol y la luna? ¿Hacia dónde la luz  
cuando la cima sea tu osario, la oquedad  
abismal de lo negro vaciada en luz de dioses? (pg. 304)

y bien es verdad que, aunque ésta es una constante en su poesía, crece infinitamente más en el último libro hasta terminar convirtiéndose en un manto total, dentro del cual, en una enorme aspiración divina, se quiere abrazar -y se nos hace ver que poéticamente se da - la fusión unitiva del Todo, más allá del Tiempo (y conviene mantener las mayúsculas porque así se pretende el sentido trascendente). Ahora bien,

esa búsqueda de la Unidad: frontal y sólo comparable, en lo que a Literatura Española se refiere, al aliento cósmico de Aleixandre (también aquí se han señalado las diferencias: desbocado y violento el poeta del 27, sereno y meditativo el joven Premio Nacional del 82), no es sólo romántica, aunque hablemos -como hemos dicho antes- de un romanticismo místico a lo Novalis. Hay un remedo del lenguaje místico: San Juan, Fray Luis, e incluso de las etapas que el alma debe atravesar en la subida al Monte Carmelo que ya tienen que ver con el Siglo de Oro español mucho más que con el romanticismo. Y no es tanto, aunque también, porque los versos de Noche estén repletos de términos religiosos: "divino lugar", "ascensión", "dioses", "sagrada luz", "soledad infinita", "almas", etc, porque ya sabemos que el romanticismo es también un ateísmo religioso sino porque la retórica de algunos poemas, además de estar exquisitamente trenzada, es muy similar a la de los místicos españoles. Ahí están, entre los poemas XVI a XXI, las anáforas, las reiteraciones de palabras-clave dando vueltas como heliotropos hacia la luz, los contrastes: negro-luz, agua-cielo, alba-noche, etc. que, por supuesto, ya fueron utilizadas por los místicos para dar a entender la fusión de contrarios y el atolondramiento obsesivo que produce la pérdida de sentido y la proximidad de lo inefable. Esto, no es, precisamente, romanticismo pero dudamos también lo que pueda tener de místico en cuanto a experiencia trascendente, a pérdida de identidad en un Todo divino y sucesión, más o menos vertiginosa o anonadante, de imágenes inefables. Viene esto a cuento de la duda lógica que se nos antoja con respecto al Colinas místico. El autor de Astrolabio no es, evidentemente, Valente. Recordemos que a éste lo llegamos a definir, siguiendo a algún estudioso de Borges, como un "pensador místico" mientras que Colinas es un gran poeta sensual, sensorial ("no tengo filosofía, tengo sentidos") pero tampoco parece que sea San Juan de la Cruz.

Tanto San Juan como Santa Teresa escriben su poesía pero luego tienen que escribir muchísima más prosa para poder darnos alguna pesquisa más de sus sobrehumanas visiones dentro del éxtasis. No parece éste el caso de Colinas, más bien asistimos aquí a un caso de poesía muy bien construida, sobre una retórica mística más meditativa, más reflexiva que aquélla, pero donde no parece que las "visiones" fueran muchas más que las que quedan plasmadas ya en esas bellas imágenes. Existe, además, la evidencia de que, en los poemas que componen "vuelo místico", los que van del XVII al XXI, el poeta califica abundantemente las imágenes de "sagradas", "místicas", "divinas", "inmortales", etc -como podemos comprobar-, lo cual, más da la impresión de que nos quisiera dar la atmósfera de sus sueños por la carga semántica de esas palabras que por la convicción de la fuerza de sus arrobos. Nos recuerda en ese sentido -y valga sólo como comparación puntual- a esos malos autores de terror que, ante la inseguridad y la falta de fe en que a través de sus historias nos produzcan miedo y pavor, repiten constantemente las palabras-mantra del género: espeluznante, macabro, horrible, increíble, terrorífico, etc. No nos parece, por último, del todo preciso J.O. Jiménez cuando dice que el grupo místico del libro Noche más allá de la noche, por supuesto, vaya del poema XVI al XXI. Sólo el poema XVIII nos parece próximo al lenguaje del místico: sólo éste está hecho desde el presente (llueve, va ardiendo, regresa, etc) mientras que en los demás pesan mucho más los pretéritos (indefinidos e imperfectos) y están llenos de dudas y preguntas sobre su estado ya vivido. ¿No recuerda este proceso de poemas más el de la "Oda a Salinas" de Fray Luis, que, como dice Dámaso Alonso es ascético y no místico, que el Cántico Espiritual?.. En la "Oda" sólo aquella famosa lira que comienza: "¡Oh desmayo dichoso! / ¡oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido! / durase ..." puede considerarse momento de dichosa unión y

ya al final de esa misma lira habla de "aqueste bajo y vil sentido". Lo demás es recuerdo reciente pero ya doloroso, elegíaco. El lamento por lo tocado fugazmente y perdido, por lo intuido más bien podrá formar parte del deseo, del esfuerzo por no volver a caer en el "vil sentido" pero no es la unión que nos cuentan Teresa y San Juan.

De cualquier forma, las disquisiciones anteriores no son demasiado centrales en este libro, donde sí es importante hacer constar que el rico romanticismo de Colinas -nunca convendría hablar de neorromanticismo- está mezclado con la retórica y el ambiente del misticismo español. Pero no sólo es eso, al final del mismo libro, en el poema XXXV, y después de revelarnos él mismo, en el XXXIII, que "Solitarios y místicos ya hablaron de lo oscuro/ entreabierto en la luz", vuelve tras el vacío de lo oscuro a la simbiosis plena de la Luz, y con ella, hasta terminar convirtiéndose él mismo ("Y era yo un gran sol de luz que respiraba") en la luz transubstancial porque "en la noche respiro la noche de la noche". Esta metáfora del alcance de la Unidad, que románticos y místicos buscaron, es inédita -hasta donde alcanzamos nosotros- en las letras españolas. Es de signo opuesto a la expresada en el poema XVIII (recordemos que allí pierde la conciencia, no sabe el tiempo que pasa arrobado y cuando vuelve dice, en el poema XXI: "Ya me va despertando una sombra de pájaros,/ invade silenciosa mi cuerpo adormecido"), aquí se utilizan ejercicios esquematizados derivados de la mística oriental y al final del poema se habla de "Inspirar, espirar, respirar: la fusión/ de contrarios, el círculo de perfecta consciencia". Ese camino para fundirse en el Todo a través de la conciencia lúcida y omnipresente lo hemos aprendido en España a través del Hahta-yoga y los ejercicios de meditación trascendental, cualquier pre-iniciado en esos saberes conoce ese ejercicio de respiración liberador de energía negativa y captador de positiva ("que inspira la luz y espira la sombra") que Colinas utiliza aquí como soporte

rítmico y temático del poema. Volvemos, pues, aunque ahora por el camino opuesto de la tradición mística occidental, a un punto de fuga que estaba en el eje mismo del romanticismo pero que, absorbido por el eje del sistema, queda ya fuera del mismo, como si el ojo del huracán (palabra muy querida de Colinas) fuera de perfecto estatismo y no formase, desde luego, parte del arrebatado dinámico. En fin, tampoco sabemos qué puede dar de sí la poesía futura de Colinas pero, por ahora, en el "Post-scriptum" de su Noche más allá de la noche, retoma el comienzo del libro y repite anafóricamente ese "oscuro oboe de bruma" con que lo empezó y que nos remite a la música, fundamental en su sentimiento romántico del mundo. No creemos ser tan arriesgados al decir que volverán más poemas y libros con fuerte tono romántico por parte del autor de Astrolabio y que, aunque estén en simbiosis con el lenguaje místico, puesto que los arrobos suelen ser intensos y cortos, no será difícil entresacar de ellos la tradición que aquí estudiamos. Son ya muchos años y muchos poemas como para prescindir de golpe. Este poeta, que "quedará como uno de los (poetas) más noblemente ambiciosos de nuestro tiempo"<sup>18</sup>, mantiene, junto con Leopoldo M<sup>º</sup>. Panero, al menos, y por caminos bien diferentes, el espíritu del estrujado y evolucionado romanticismo, y en su sentido "progresivo", como lo quería F. Schlegel. No sabemos lo que pueda dar de sí la evolución del complejo mundo romántico. Aunque la mayoría de los poetas prefieran hoy beber en otros movimientos: modernismo, surrealismo, simbolismo, poetas barrocos, etc., siempre será importante para nuestra cultura que alguien, con talento renovador, ahondé en las subyugantes aguas del movimiento que, a todas luces, abre nuestra modernidad.

### 6.3.- El furor maldito del Ultimo Hombre.-

No es nada casual, más bien altamente significativo, que uno de los libros de poemas de L.M<sup>a</sup>. Panero se llame precisamente El Ultimo Hombre<sup>19</sup>. Parece que los postreros estertores de auto-destrucción, procedentes del malditismo romántico, se han dado cita en este reducto magullado y carcelario, que es el ensimismado YO en el que vive el poeta. Otros compañeros de generación han encontrado referencias estéticas más porosas: así, el surrealismo y el modernismo, tal y como los entiende Pere Gimferrer, el simbolismo para Carnero y ese afán lúdico-irónico, apoyado en rimas fáciles, que cultiva Félix de Azúa. Por distintos caminos, todos han dado con medios de dialogar con su mundo circundante con cierto humor y han ido dejando suspensos los desnudos problemas básicos del YO encerrado en galerías tortuosas. Una vez llegado a la 2<sup>a</sup>. etapa -la de afirmación- de los poetas novísimos, "perdido el miedo a la expresión directa al menos en cierta medida y con ciertos requisitos irrenunciables"<sup>20</sup>, que dice Carnero refiriéndose a esa 3<sup>a</sup>. generación de Posguerra, la poesía de Panero se puede explicar, entre otros modos, a partir de los residuos de la concepción romántica del hombre y de los zarpazos del artista enfurecido contra sí mismo y lo que le rodea. Ya hemos visto suficientemente cómo el "Yo heroico-trágico" planea sobre la razón romántica y cómo, en definitiva, "ni Hyperion y Empedokles en Hölderlin, ni Bruto en Leopardi, ni Endymion e Hiperion en Keats, ni Manfred en Byron, ni Werther en Goethe, ni Jacobo Ortis en Foscolo, ni el Principe de Homburgo en Kleist tiene otros adversarios fundamentales que ellos mismos"<sup>21</sup>.

Si repasamos la poesía de Panero, va sobre todo a partir de Narciso, 1979 (Madrid, Visor), y hasta el nombrado El Ultimo Hombre, o sea, los libros El que no ve, 1980 (Madrid, Banda de Moebius), Last River Together, 1980 (Madrid, Ayuso) y Dioscuros, 1982 (Madrid, Ayuso), no nos será difícil acumular repetidas arremetidas contra figuras importantes de su vida: padre ("Glosa a un epitafio (carta al padre)" madre ("Ma mere") y, en definitiva, contra sí mismo ("...Y tengo/ la boca llena de sangre,/ y sangre que sale de las grietas de mi cráneo/ y toda mi alma sabe a sangre,/ sangre fresca no sé si de cerdo o de hombre que soy"<sup>22</sup>) y, en general, lo que le rodea (...este lugar parecido al Infierno/ que llaman España, he oído/ a los muertos que el Infierno/ es mejor que esto y se parece más"<sup>23</sup>). Si esa reiteración en el feísmo, en la blasfemia contra todo lo sagrado, en el rechazo, metafórico y directo, no fuera más que una fase en su evolución poética, podríamos ver los textos de Panero como parte, no exclusiva en la poesía española novísima, de ese malditismo aludido pero al haber quedado, por decirlo así, cebado, atascado en los temas, constituye la expresión límite, el punto extremo de la directa degeneración romántica del hombre. Un contraste temático de su poesía con el cuadro romántico que expusimos en el capítulo 2º nos revelará bien a las claras esta extrema actitud poética.

Panero, no sólo está desprendido de cuantos temas pueden conducir, digamos, a un camino positivo, de entronque con una energía optimista del universo: la posible Unidad, Dios, el Amor, la fuerza de la Naturaleza, el Pasado como manantial de ejemplos aplicables al presente, la idealización de la Música, la aventura del Sueño, que conduce a una revelación oculta por la vigilia, o la concepción del artista como elegido de los dioses. Y no es por-

que le sean indiferentes, que sería un dato importante de superación de la temática, sino porque constituyen puntos neurálgicos de sus blasfemias y de sus despiadados ataques. Así, de Dios dice, entre otras muchas muestras semejantes:

en el margen  
donde recobro la mujer robada, aquella  
de que Dios nos castró, ...  
... Dios no tiene alma<sup>24</sup>.  
Dios es para sí mismo una pesadilla  
que trata en vano, universo tras universo  
de arrancarse de un tajo  
la espina de la vida...<sup>25</sup>

Y el Amor, salvo algún poema excepcional, que se refiere a experiencias concretas, como el que abre Last River Together, da la impresión de estar vivido a dentelladas, como una relación vampírica:

que llevo una mujer sobre mi espalda  
con las uñas clavadas en mis hombros  
y mordiéndome el cuello, ebria de mi sangre.<sup>26</sup>

Las alusiones al tema son brutalmente físicas y una imagen repetida sobre él puede ser de lo más eficaz:

así fue -es- nuestro amor  
erección sobre ruinas, botella verde en el solar vacío  
que contiene a Dios, semen  
sobre un cadáver.<sup>27</sup>

Imagen que se recrea minuciosamente en el poema "Cópula con un cuerpo muerto", del mismo libro. Todo indica que de lo que se habla es de su persistente ausencia y, quizás, la misma cita que él extrae de G. Bataille sea la más definitiva de su actitud al respecto:

"El no-amor es la verdad del amor  
y todo miente en la ausencia de amor".

Por el contrario, los dos opuestos directos del mencionado cuadro, el Diablo y la Muerte, son el pan y la sal de su poesía. Aparece y reaparece la figura del Diablo y "El loco", como en el poema así titulado de Last River Together. Se vive en un constante infierno:

¡oh, Señor!, desciende por fin  
porque en el Infierno ya no hay nadie,

la séptima parte del mismo Narciso se titula "Proseguir el infierno" y se abre con la cita de John Clare: "Je n'ai pas d'ennemi sinon l'enfer lui même", pero, la abundancia de sus alusiones, le convierten en lugar habitual y ya no se sabe si este mundo es:

Puerta

del infierno -del  
infierno de la imposibilidad de sufrir ya-  
puerta del infierno  
-del infierno de la posibilidad de sufrir ya-<sup>28</sup>.

Reiteración que sonaría retórica y vacía si no supiéramos las reales condiciones de vida del autor. Esa fatal manera de encarnar el malditismo, junto con la desigual pero tantas veces gran calidad de sus textos, hacen tan creíble su poesía que no sólo entendemos las referencias a tantos autores tradicionales de esta línea negra: Gottfried Benn, Bataille, John Clare, Pessoa, M. Lowry, Kafka, Arthur Cravan, etc., sino que sabemos destiladas gota a gota las palabras que componen sus libros.

Lo que con toda certeza sí se siente Panero es un niño maltratado, incomprendido y abandonado en este desierto del Tiempo. No es imprescindible aludir a sus espléndidos cuentos: "Cuatro variaciones sobre el filicidio" o "En lugar del hijo", que da título al libro que los contiene<sup>29</sup>, porque ya hay suficiente con su poesía.



la voz de un muerto:

Y heme aquí que ya he muerto, ya he gozado (22, Narciso)

Una mujer se acercó a mí y en sus ojos

vi todos mis amores derruidos

y me asombró que alguien amase aún el cadáver (97, Narciso)

    Mi suicidio es esto:

    seguir viviendo, y que respire el sapo (103, Narciso)

Y, realmente, no podría ser de otro modo cuando comienza ya Narciso con el apartado "Luz de tumba". Así pues, Panero, se pregunta desde esa muerte figurada ¿quién soy yo? y la respuesta que encuentra es que no existe, que ha ido empeorando desde que ha nacido -clara interpretación romántica- y que "no ha muerto ya por revolucionario, sino, a falta de toda solidaridad política, por loco, por homosexual, por despojado de todo asidero simbólico con el feliz y desdichado mundo de los hombres normales"<sup>32</sup>. Por tanto, lo que queda de artista en él, se afirma como radical anti-artista porque nunca podrá admitir códigos de "hombres normales" y su estética reincide mil veces en la estética de la crueldad (Artaud, Bataille) y del feísmo (Genet, Benn) como un rechazo irrevocable. No hay más que leer poemas como "Un cadáver chante", con un campo semántico frecuente en él: testículos, culo, pedo, poya, forúnculos, moco, ano, semen, menstruó, etc., para constatar que su máxima aspiración es poder ser considerado "el último maldito", "el más depravado", "el más renegado de la especie humana", todo ello como forma máxima de desprecio hacia la sociedad de los "hombres normales", que él mismo dice. Reincidir en el marcado autodesprecio ("yazgo como un perro", "sangre fresca no sé si de cerdo o de hombre que soy") de Panero parece ya irrelevante. Aceptado que "se han roto/ se han roto todas las personas del verbo"<sup>33</sup> el único dilema concreto que, aquí y allá, parece

preocupar al poeta es sí, a pesar de su reincidencia en la locura, en imágenes irracionales e inconexas (poemas como "Mancha azul sobre el papel") y de su ilimitado autodesprecio, será, algún día, considerada su indudable lucidez más allá de las fáciles y despectivas etiquetas del loco:

Rezo ... para que aun cuando tarde mucho  
en morir y en escribir mi nombre  
al fin sobre la lápida puedan  
un día decir sobre ese frío  
que no estuve loco.<sup>34</sup>

Sea como fuere, la línea maldita de Panero, junto con la tendente a la mística de Antonio Colinas, son dos representaciones claras de entronque con lo que un día fue el romanticismo crónico. Como ha ido ocurriendo, a lo largo de este trabajo, no son exclusivos en su generación pero sí exponentes importantes y abarcadores de, quizás, las ramificaciones más destacadas del romanticismo en su generación.

NOTAS AL SEXTO CAPITULO.-

- 1.- J.L. Giménez-Frontín, "Entre sociales y novísimos. El legado poético de J. Gil de Biedma", Quimera, núm. 32, Barcelona, 1983, p. 59.
- 2.- Federico Campbell, Infame turba, Barcelona, Lumen, 1971, p. 77.
- 3.- J. Ma. Castellet, Nueve novísimos poetas, Barcelona, Barral, 1970, pp 21 y 25-26.
- 4.- Luis Antonio de Villena, "Lapitas y centauros", Quimera, núm. 12, Barcelona, octubre, 1981, p. 14.
- 5.- Guillermo Carnero, "La corte de los poetas", Revista de Occidente, Madrid, abril, 1983, p. 48.
- 6.- J. Olivio Jiménez, "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica", Revista de Occidente, núm. 123, Madrid, junio, 1973, pp. 252-253.
- 7.- J.L. Giménez-Frontín, "Entre sociales y novísimos", Quimera, op. cit., p. 60.
- 8.- Guillermo Carnero, "La corte de los poetas", Revista de Occidente, op. cit., p. 48.
- 9.- Luis Alberto de Cuenca, "La generación del lenguaje", Poesía, núms. 5-6, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979-1980, p. 251.

- 10.- Ibídem, pp. 247-249.
- 11.- J. Olivio Jiménez, "Poesía de hoy: España e Hispanoamérica", Revista de Occidente, op. cit., p. 260.
- 12.- Guillermo Carnero, "La corte de los poetas", op. cit., p. 56.
- 13.- J. Olivio Jiménez, Prólogo a Poesía, 1967-1981. Antonio Colinas, Madrid, Visor, 1984, p. 17.
- 14.- Ibídem, p. 17.
- 15.- Ibídem, p. 11.
- 16.- Ibídem, p. 16.
- 17.- Ibídem, p. 32.
- 18.- Ibídem, p. 49.
- 19.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, El Ultimo Hombre, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985.
- 20.- Guillermo Carnero, "La corte de los poetas", op. cit., p. 54.
- 21.- Rafael Argullol, El Héroe y el Unico, op. cit., p. 185.
- 22.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "La canción del croupier del Missisipi", Last River Together, Madrid, Ediciones Ayuso, 1980, p. 28.
- 23.- Ibídem, p. 29.
- 24.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Alba (te fuiste dejándome sin mí)", Narciso, Madrid, Visor, 1979, pp. 60 y 63.
- 25.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Da-Sein", en Ibídem, p. 76.
- 26.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Los pasos en el callejón sin salida", en ibídem, p. 44.
- 27.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Descort", en ibídem, p. 55.
- 28.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Ma mere", en ibídem, p. 46.
- 29.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, En lugar del hijo, Barcelona, Tusquets Editores, 1976.
- 30.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Pavane pour enfant defunt", Narciso, op. cit., p. 21.

- 31.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "El noi del sucre", Last River Together,  
op. cit., p. 38.
- 32.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, Prólogo a Narciso, op. cit., p. 12.
- 33.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, ibídem, p. 59.
- 34.- Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero, "Corrección de Yeats", Narciso, op. cit,  
p. 50.

.....

CONCLUSIONES

Es natural que en un Prólogo amplio, como es el de este estudio, y hecho después de realizado el mismo, se recojan ya sus líneas maestras. Puede hacerse, no obstante, de forma ordenada, una recopilación de las principales conclusiones, sin apoyos textuales, de forma indicada.

Así, en el primer capítulo, después de constatar la imposibilidad de definir el Romanticismo se opta por atender a todo lo que éste tiene de origen del espíritu de la modernidad. En el falso dilema Clasicismo-Romanticismo se concluye que, aunque estuvo muy en boga, sobre todo a través de las discusiones sostenidas entre Schiller y Goethe a finales del siglo XVIII, es inadecuado para entender qué cosa es el segundo puesto que ambos conceptos se mezclan y no son excluyentes. La pretendida antinomia sirve, a pesar de todo, para conocer donde y porque se produce el origen del larguísimo romanticismo reaccionario español: al recoger Böhl de Faber de modo tendencioso las, a su vez, pintorescas ideas de A.W. Schlegel sobre Calderón de la Barca y la España del siglo XVII como paradigma del mejor romanticismo, se produce, mediante la polémica con Mora, la asimilación de las ideas de patriota y antiafrancesado con las de calderoniano, ultrarromántico y tradicional. Si te-

nemos en cuenta que esto es el mejor caldo de cultivo para la Restauración de Fernando VII y que éste trae emparejados censura y exilio colegiremos -se concluye, por tanto- que el único romanticismo progresivo, por opuesto al de Böhl de Faber, debió engendrarse entre los emigrados, con Alcalá Galiano a la cabeza. Este fue un romanticismo y liberalismo, como ya había hecho Victor Hugo, y denuncia, ya en 1828, que a la literatura española le falta "boldness and originality of thought" y que depende totalmente de los modelos franceses. Como consecuencia de eso se explica el porqué a Goethe nunca se le entendió en España, si excluimos alguna rara excepción como la del catalán Joan Maragall, y el que, todavía en 1839, poetas como José Zorrilla estuvieran empeñados en aparecer como "clasicistas".

Debido a la imposibilidad de una definición explícita del movimiento romántico se hace, en el capítulo 2º., un contraste temático de los rasgos más destacados del romanticismo anglo-germano y los del español. La conclusión general es que, así como Jean-Paul, W. Blake, Shelley, Keats, etc., sintieron la analogía que une, no sólo la naturaleza humana a la divina, sino también la vida del individuo a la de la evolución de la especie, en el romanticismo español no encontramos ejemplos de ella. Asimismo, todos esos autores sintieron la ironía que surge de la admisión de que lo infinito no puede ser vivido ni agotado en nuestra limitada realidad; esa ironía tiene un cariz trágico porque los ingleses y alemanes dudaron hasta la últimas consecuencias de la existencia de Dios pero sólo Espronceda, en el romanticismo español, admite una pálida comparación con esos poetas citados.

Larra, proponiendo un catolicismo liberal y democrático (1835) marca la máxima línea de avanzada posible mientras, por otro lado, Zorrilla, cabeza de un romanticismo tradicional, declaraba su reaccionarismo, su canto al pasado y su rechazo a todo lo que supusiera revolución (1837). Más tarde, en 1852, hacía el elogio de la Inquisición. En otros temas, por ejemplo la sensualidad de los textos europeos sólo la encontramos en algún fragmento de El Diablo Mundo y en el Padre Arolas; los cantos a la Naturaleza, los que prodiga W. Wordsworth, por ejemplo, a la abadía de Tintern, no se columbran ni remotamente entre los poetas españoles; sí que coincide el romanticismo español con el europeo en la vuelta al pasado como medio de recopilar ejemplos para ilustrar el presente aunque nunca se hizo en España con la intención anti-cristiana y anti-dogmática de Shelley y Goethe. Se utilizó, por último, el recurso del sueño en el romanticismo español pero desligado de toda teoría ahondadora y de toda la visión analógica que, como explica A. Béguin, tenían los textos de los poetas románticos. Así que se concluye que el romanticismo se injertó en España traído de Londres -la rama principal- como siembra recolectada por los autores que hicieron allí los Ocios de los Españoles Emigrados cuando ya en Europa su empuje empezaba a ceder ante los movimientos realistas. El Prólogo de Alcalá Galiano a la obra de El Duque de Rivas, El moro expósito, 1834, marca el inicio y ya, hacia 1845, debe situarse el final. Por tanto, al margen ya de la poesía y puesto que el romanticismo tiene una repercusión social importante, puede decirse que hasta la llegada a España del Krausismo no se intenta seriamen-

te poner en práctica los ideales liberales que el romanticismo europeo levantó en Europa. Queda la figura del poeta Espronceda, que desde el concepto de artista moderno, conspirador y celoso de su libertad, es el único ejemplo español reseñable, entendiéndolo, claro está, que sobre todo nos interesa lo que tenga que ver con la poesía.

En el capítulo 3º., que intenta hilvanar lo que va desde los pos-romanticismos europeos a la generación del 27, se tiene ya muy en cuenta la prosa crítica de Luis Cernuda como piedra de toque fundamental del romanticismo estudiado. Se ve en primer lugar cómo, hacia 1815, se está formando ya un nuevo tipo de hombre en Alemania, según la observación de W. von Humboldt y que, poco más tarde, el centro humanístico se instalará en París como lo vio y lo quiso H. Heine (corresponsal político en la capital francesa). Se concluye que tanto Bécquer como Rosalía de Castro, en cuanto al pos-romanticismo español se refiere, son excelentes broches del final de un movimiento más bien fantasmal pero nunca comienzo de la modernidad. Sus dos mundos poéticos fueron impermeables a su época (Poe, Verlaine, Darwin, Marx, etc.), vivieron de cara al ruralismo y nunca al clima de la vida urbana que sí, en cambio, absorbería por entonces Baudelaire. No son, por tanto, asimilables a todo lo que supuso el simbolismo francés. De este modo, podemos comprobar que, las notas que definen a un poeta moderno -entendido como superador de la sensibilidad romántica- no se dan de ningún modo en Bécquer o en Rosalía. Ni la percepción de los sentimientos del poeta a través del camino indirecto de las imágenes, ni la ausencia de trascendentalismo, ni la falta de ese paralelismo, tan

querido por los románticos, entre el estado físico y una visión celestial o ideal, las encontramos en los dos poetas españoles.

Después de hacer un repaso por el simbolismo se concluye que el hacer de Cernuda tuvo más que ver con Baudelaire y Rimbaud que con los propiamente simbolistas, debido a su actitud ética, a su rebeldía social y a su oposición a las normas burguesas. En cuanto al modernismo, se ve cómo muchos españoles: Unamuno, Machado, Baroja, etc., lo confundieron con una simple moda literaria traída de Francia, mientras que, como dice Gutiérrez Girardot, entre otros, fue, para el mundo hispano, la forma que adoptó la crisis universal de las letras, el espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que abarcó todos los ámbitos de la vida. Con él los hispano-americanos descubrieron Europa mientras que los Unamuno, Machado, etc., se reconcomieron, se adentraron para hacer penitencia (la "intrahistoria", Castilla, etc.) y terminaron confundiendo el lenguaje hablado con la poesía popular. Cernuda, que aun reconociendo el valor poético de Unamuno, lo rechazó, fundamentalmente, tampoco supo ver la importancia del modernismo. Recriminó a J.R. Jiménez, a veces por cosas como su concepción de la mujer, sin entrar en la mayor o menor calidad de sus versos y, en cuanto a Machado, aunque coincide muchísimo más, no puede soportar su exaltación de la poesía popular. Rechazó Cernuda, igualmente, las vanguardias, por lo que tenían de frivolidad y, por el lado de Cántico tampoco se sintió atraído: dijo de él que había un supuesto "clasicismo de inspiración francesa" y que su autor era un poeta burgués, con tinte despectivo, naturalmente. En cuanto al surrealismo, Cer-

nuda mostró una positiva actitud, lo mismo que con respecto al comunismo, pero pronto abandonó los dos -antes el segundo, naturalmente- y siguió la vocación a la que le llevaba su actitud transcendente: el romanticismo europeo de Hölderlin, Keats, etc.

En el capítulo 4º. el estudio temático del romanticismo en la peripezia vital y poética de Luis Cernuda nos permite comprobar hasta qué punto es romántica su obra y su vida. El poeta sevillano tiene, por ejemplo, lo que llama Philip Silver "envidia ontológica" de la Naturaleza porque ésta no tiene finalidad alguna, ignora la moral, el progreso y la historia y, como a Dios mismo, le basta con ser. A pesar de ese amor, Cernuda cae, a partir de Las Nubes, en una recreación natural llena de estatuas mutiladas que recuerda más a la Francia neoclásica que al romanticismo. En el tema del tiempo se concluye en que el poeta de La Realidad y el Deseo llega a la llamada "poesía de la meditación", de honda tradición occidental, porque, sobre todo en la tercera etapa de su obra, de Las Nubes a Como quien espera el alba, se convierte la pura emoción temporal en objeto de reflexión. Cernuda recibe la influencia de largas generaciones de poesía inglesa: Blake, Wordsworth, Yeats, etc. En cuanto a la relación de la música con su poesía, Cernuda pretendió captar la música callada, la reticencia y la aspiración de W. Wordsworth: "imitar en lo posible el verdadero lenguaje de los hombres" en los versos. Se muestra cómo Cernuda no lo logró nada más que en poemas excepcionales mientras que, la mayor parte de las veces, más bien "habla como un libro" que escribe como se habla. Sí que tuvo, en cuanto a otro tema, un altísimo concepto de su libertad

que él vivió unido a su calidad de artista y a la fe en sí mismo. Fue todo eso lo que, como vemos en ese cuarto capítulo, le hizo elaborar una ética personal que se opone frontalmente a la colectiva, que tradicionalmente ha mostrado el pueblo español. Desde esa ética arremete contra la moral y las gentes de España ya que su vocación europeísta está teñida de antiespañolismo. A los personajes tratados los termina convirtiendo, en la última parte de su obra, en amigos y enemigos. De un lado, Larra, Lorca, Góngora, Galdós, etc., de otro, J. Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, etc. Sansueña, su España idealizada, se opone a la real a la que aborrece junto con todos sus paisanos. Se concluye, por último, que su concepción de artista la vivía unida a ciertas maneras dandísticas de las que hay testimonios suficientes y que éstas no son ciertamente anecdóticas sino que forman un todo que viene de la médula misma de la cosmovisión cernudiana.

Ya al final del capítulo 4º. vemos la condición romántica de parte de la obra de V. Aleixandre, justamente la que arranca de Espadas como labios y llega a La destrucción o el amor, 1933, y Sombra del Paraíso, 1944. Es el suyo, como se muestra aquí, un romanticismo cósmico, primigenio, pretemporal que se explica mejor con un lejanísimo pretérito que con un futuro. No parecen aportar nada nuevo a lo que se busca en este trabajo los romanticismos existentes en Juan Gil-Albert y Lorca, entre otros poetas de los que se habla.

Al comenzar el 5º. capítulo se pasa sobre ascuas sobre la generación del 36 por concluir que más que rehumanizar la poesía lo que hicieron fue "recristianizarla" y parecida cosa se hace con los "garcilasistas", esta vez por su excesivo interés neoclasicista, con respecto a Garcilaso, claro. El grupo de poetas sociales sí que son eslabón a tener en cuenta aunque su excesivo énfasis en la labor social les hiciera descuidar la principal función de la poesía: su experimentación lingüística. Una polémica desatada en 1953 sobre si la comunicación agotaba toda la poesía o no, marca el inicio de la siguiente generación: la de Brines, Biedma, Valente, etc. Más adelante se muestra el porqué son esos tres poetas citados, y no otros, los elegidos para determinar hasta dónde llega el influjo romántico. En cuanto a Francisco Brines, se empiezan reconociendo las afinidades temperamentales entre él y Cernuda. Se marcan tres temas de la poesía de Brines: la infancia, la juventud y el amor, que son momentos luminosos y entroncados claramente con el núcleo romántico. Pues bien, el primero de los temas lo relaciona Brines con tres valores, la intemporalidad, la inocencia y la unidad con los demás seres (amor) y con la Naturaleza, y esos son, precisamente, los mismos valores que tiene Albanio en Sansueña (Ocnos). Se muestra, eso sí, que hay una diferencia importante entre los dos y es que Brines muestra rasgos de la parafernalia del cristianismo mientras que Cernuda aborrece todo aquello que esté relacionado con la civilización judeo-cristiana. En el tema de la Naturaleza se puede apreciar muy bien cómo va variando, y distanciándose del romanticismo, su poesía: en una primera etapa

hubo una total comunión con ella, comunión que es moderada y añorada en Las Brasas; después se muestra cómo viene una etapa de recreación sensorial desde una subjetividad mental, exclusivamente; en la tercera etapa el escenario natural se cambia por el urbano. Eso último se produce, sobre todo, en "Composiciones de lugar", que forma parte de Aún no. Allí aparecen, el humor negro, las bajas pasiones y ese referido cambio de escenario. El estudio sobre Jaime Gil de Biedma muestra cómo en ningún otro poeta de su generación encontraríamos más claramente manifiesto el impudor romántico escondido bajo un constante juego irónico que incumbe al personaje poemático en primer término y sin paliativos. El cerco al Yo que aparece en los poemas le hace llegar a ser un "personaje espectral" y precisamente desde él se opone, como lo hiciera Cernuda, a la ética colectiva española. El también llegó a ser "intelectualmente marxista". En el espacio dedicado a Valente, que poco tiene que ver con el romanticismo se concluye que Valente escapa de las connotaciones de su generación a base de buscar la máxima indeterminación del punto cero de la escritura y de una fidelidad acendrada a la heterodoxia más pura.

Ya en el 6º capítulo lo único que se pretende es mostrar cómo, puesto que el romanticismo es inabarcable por cualquier definición, pueden seguir surgiendo poetas estrechamente relacionados con sus fuentes aunque éstas no sean las únicas de sus poéticas. Así se concluye que ocurre con Colinas y Panero, que, por vías distintas y ya fuera de todo valor ético-generacional, siguen estando vinculados al gran movimiento que abre la modernidad.

BIBLIOGRAFIA GENERAL CONSULTADA (por capítulos)

CAPITULOS 1º y 2º.- (1)

- Abrams, M.H.: El espejo y la lámpara, Barral Editores, Barna, 1975.
- Alborg, J.L.: Historia de la Literatura Española, tomos III y IV, Gredos, Madrid, 1972 y 1980.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos: Seis calas en la expresión literaria española, 4ª. edición, Gredos, Madrid, 1970.
- Argullol, Rafael: La Razón Romántica, Taurus Ed., Madrid, 1983.
- Argullol, Rafael: El Héroe y el Unico, Taurus Ed., Madrid, 1984.
- Ayrault, Roger: Genèse du romantisme allemand, 4 vols., Aubier-Montaigne, París, 1961-1976.
- Ballesteros, M. y Alborg, J.L.: La Historia Universal, 2 vols., Gredos, Madrid, 1967.
- Béguin, Albert: El alma romántica y el sueño, F.C.E., México, 1978.
- Bénichou, Paul: Le temps des prophètes, Ed. Gallimard, París, 1977.
- Bénichou, Paul: Le sacre de l'écrivain, José Corti, París, 1973.
- Biedma, Jaime Gil de: El pie de la letra, Ed. Crítica, Barna, 1980.
- Blanchot, Maurice: El diálogo inconcluso, Monte Avila Editores, Caracas, 1970.
- Borges, J.L.: Imágenes, memorias y diálogos, Monte Avila Editores, Caracas, 1977.
- Bowra, C.M.: La imaginación romántica, Taurus Ed., Madrid, 1972.
- Brion, Marcel: La Alemania romántica, 2 vols., Barral Editores, Barcelona, 1973.
- Carnero, Guillermo: Los orígenes del romanticismo reaccionario español, Facultad de Filología de la Unv. de Valencia, idem, 1978.

(1) Nota.- Los libros con versión española se citan sólo en esta edición. No se citan las obras poéticas de los poetas, sí al pie de la página correspondiente. Los libros importantes en más de un capítulo se citan sólo en uno.

- Carilla, Emilio: El romanticismo en la América Hispánica, Gredos, Madrid, 1975.
- Cassiner, Ernst: Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento, La Nuova Italia Editrice, Florencia, 1974.
- Clavería, Carlos: "Goethe y la literatura española", Revista de las ideas estéticas, Madrid, 1950.
- Clotas, Salvador: El Dandismo, Ed. Anagrama, Barcelona, 1974.
- Coleridge, S.T.: Biographia Literaria, The Complete Works, Nueva York, 1856.
- Crashaw, Richard: Los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, Ed. Assandri, Córdoba (Argentina), 1961.
- Curtius, E.R.: Ensayos críticos sobre la literatura europea, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- De Man, Paul: Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Oxford Univ. Press, N. York, 1971.
- Díaz-Plaja, G.: Introducción al estudio del romanticismo español, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
- Diderot, D.: Pensamientos filosóficos, Sarpe, Madrid, 1954.
- Eckermann, J.P.: Conversaciones con Goethe, Espasa-Calpe, B. Aires, 1950.
- Eliot, T.S.: Función de la poesía y función de la crítica, Seix Barral, Barcelona, 1955.
- Fourier, Charles: Teoría de los cuatro movimientos, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- Fourier, Charles: El Nuevo Mundo Amoroso, Barral Editores, Barne 1970.
- Galiano, Alcalá: Obras escogidas, ed. y prólogo de Jorge Campos, B.A.E., Madrid, 1955.
- Galiano, Alcalá: Literatura española del siglo XIX, Alianza Ed., Madrid, 1969.
- Gode von Aesch, Alexander: Natural Science German Romanticism, Columbia Univ. Press, Nueva York, 1941.
- Gras Balaguer, Menene: El Romanticismo, Ed. Montesinos, Barne, 1983.

- Green, Otis H.: España y la tradición occidental, 4 vols., Gredos, Madrid, 1969.
- Guillén, Claudio: Entre lo uno y lo diverso, Ed. Crítica, Barna 1985.
- Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y el arte, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1968.
- Heine, Heinrich: Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana, Ed. Felmar, Madrid, 1976.
- Heine, Heinrich: Memorias, Espasa-Calpe, Madrid, 1920.
- Highet, Gilbert: La tradición clásica, 2 vols., F.C.E., México, 1978.
- Honour, Hugh: El Romanticismo, Alianza Forma Ed., Madrid, 1981.
- Juretschke, Hans: Origen doctrinal y génesis del romanticismo español, Gredos, Madrid, 1954.
- King, E.L.: "¿Qué es el romanticismo español?", Boletín del Seminario de Derecho Español, 2ª. época, 1962, núm. 31.
- Lacune-Labarthe, J.L. Nancy: L'absolu litteraire, Seuil, París, 1978.
- Laugbaum, Robert: The Poetry of experience, Chat and Windus, Londres, 1957.
- Ling, Trevor: Las grandes religiones de Oriente y Occidente, Ed. Istmo, Madrid, 1968.
- Lopez de Abiada, J.M.: Goethe, Júcar, Madrid, 1985.
- Lovejoy, Arthur, O.: La gran cadena del comienzo, Taurus, Madrid, 1969.
- Löwith, Karl, De Hegel a Nietzsche, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Llorens, Vicente: Liberales y románticos, Ed. Castalia, Valencia 1968
- Llorens, Vicente; El Romanticismo español, Ed. Castalia, Madrid, 1980
- Martín de Riquer y Valverde, J.M.: Historia de la Literatura Universal, 3ª. edición, Planeta, Barcelona, 1971.
- Martiné, Fritz: Historia de la Literatura Alemana, Ed. Labor, Barcelona, 1964.
- Marí, Antoni: El Entusiasmo y la Quietud, Tusquets editores, Barcelona, 1979.
- Marí, Antoni: L'Home de Geni, edicions 62, Barcelona, 1984.

- Modern, R.E.: Estudios de Literatura Alemana, Ed. Nueva Visión, 1975.
- Modern, R.E.: Historia de la Literatura Alemana, F.C.E., México 1961.
- Molho, Maurice y Molho, Blanca, Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII, Barral Editores, Barcelona, 1970.
- Navarro Tomás, T.: Métrica española, Guadarrama-Labor, 4ª. edición, Madrid-Barcelona, 1974.
- Paz, Octavio: Los hijos del limo, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Paz, Octavio: Los signos en rotación y otros ensayos, Alianza Ed., Madrid, 1971.
- Peckham, Morse: The Triumph of romanticism, Collected essays, University of South Carolina Press, Carolina de Sur, 1970.
- Peers, E.A.: Historia del movimiento romántico español, 2 vols., Gredos, Madrid, 1967.
- Peña, Pedro J. de la: Antología de la Poesía Romántica española, Júcar, Madrid, 1985.
- Peyre, Henri: ¿Qué es verdaderamente el romanticismo?, Doncel, Madrid, 1972.
- Picard, Roger: El romanticismo social, F.C.E., México, 1974.
- Praz, Mario: La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Monte Avila Editores, Caracas, 1969.
- Popper, Karl, R.: Conocimiento Objetivo, Ed. Tecnos, Madrid, 1974.
- Río, Angel del: Estudios sobre literatura española contemporánea, Gredos, Madrid, 1972.
- Río, Angel del: Historia de la Literatura española, 2 vols., Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1963.
- Romero Tobar L.: La novela popular española del siglo XIX, Ariel, Madrid, 1976.
- Rougemont, Denis de: El amor y Occidente, Ed. Kairos, Barcelona, 1979.
- Schlegel, A.W.: Sämtliche Werke, 12 vols., edic. de Eduard Böcking, Leipzig, 1846-1847.
- Schlegel, F.: Sämtliche Werke, 15 vols., 2ª. edición, Viena, 1846.

- Sebold, Russell P.: Trayectoria del romanticismo español, Ed. Crítica, Barcelona, 1983.
- Shaw, D.L.: Historia de la literatura española. El siglo XIX, Ariel, Barcelona, 1973.
- Shelley, P.B.: Shelley's Literary and Philosophical Criticism, edic. de John Shawcross, Londres, 1909.
- Strich, Fritz: Goethe und die Weltliteratur, Bern, Francke Verlagm, 1946.
- Suárez, Luis: Grandes interpretaciones de la Historia, Universidad de Navarra, Pamplona, 1976.
- Trías, Eugenio: Conocer a Goethe y su obra, Dopesa, Barcelona, 1980.
- Trías, Eugenio: Drama e identidad, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- Todorov, Tzvetan: Théories du symbole, Seuil, París, 1977.
- Valverde, J.Mª.: Breve historia de la literatura española, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- Valbuena, Prat, A.: Historia de la literatura española, 4 vols., Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Villena, L.A.: Corsarios de guante amarillo, Tusquest, editores, Barcelona, 1983.
- Wellek, Rene: Historia de la Crítica moderna, (1750-1950), II, Gredos, Madrid, 1973.
- Wordsworth, W.: The Complete Poetical Works, Londres, 1963.
- Zavala, Iris: Románticos y Socialistas, Ed. siglo XXI, Madrid, 1972.
- Zavala, Iris, Historia Crítica de la literatura española, V tomo, coordinación de Iris Zavala, Ed. Crítica, Barcelona, 1981.
- Ziolkowski, T.: Imágenes desencantadas, Taurus, Madrid, 1980.
- Zorrilla, José: Recuerdos del viejo tiempo, Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.

CAPITULO 3º.-

- Alarcos Llorach, Emilio: Ensayos y estudios literarios, Júcar, Madrid, 1976.
- Albornoz, Aurora de: Cultura y Literatura, Taurus, Madrid, 1977.
- Alonso, Dámaso: Poetas españoles contemporáneos, 4ª. edición, Gredos, Madrid, 1970.
- Auden, W.H.: La mano del teñidor, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- Aub, Max: Poesía española contemporánea, Ediciones Era, México, 1969.
- Ayala, Fco.: Galdós y Unamuno, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Azcuy, Eduardo A.: El ocultismo y la creación poética, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- Balakian, Anna: El movimiento simbolista, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- Balakian, Anna: The road to the Absolute, Nueva York, 1959.
- Bataille, G.: La Literatura y el mal, Taurus, Madrid, 1977.
- Baudelaire, Ch.: Mi corazón al desnudo, Ed. Ferma, Madrid, 1975.
- Benítez, Rubén, Ensayo de bibliografía razonada de G.A. Bécquer, Buenos Aires, 1961.
- Benjamin, Walter: Iluminaciones, I y II, Taurus, Madrid, 1980.
- Blanco Aguinaga, C.: Juventud del 98, Ed. Crítica, Madrid, 1970.
- Bloom, Harold: Los poetas visionarios del Romanticismo inglés, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- Bodini, Vittorio: Los poetas surrealistas españoles, Tusquest Editores, Barcelona, 1971.
- Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1970. 5ª. edición.
- Bousoño, Carlos: El irracionalismo poético (el símbolo), Gredos, Madrid, 1978.
- Bousoño, Carlos: Epocas literarias y evolución, 2 vols. Gredos, Madrid, 1981.

- Brotherson, Gordon: Manuel Machado, Taurus, Madrid, 1976.
- Bowra, C.M.: The Heritage of Symbolism, Londres, 1943.
- Camp de l'arba, Homenaje a J.R. Jiménez, núm. 87, mayo, Barcelona, 1981.
- Cano, J.L.: Poesía española del siglo XX, De Unamuno a Blas de Otero, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- Cano, J.L.: El tema de España, Insula, Madrid, 1964.
- Carnero, Guillermo: El grupo "Cántico" de Córdoba, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Casaldueiro, J.: Espronceda, Taurus, Madrid, 1984.
- Ciplijauskaité Biruté: La soledad y la poesía española contemporánea, Insula, Madrid, 1962.
- Ciplijauskaité Biruté: El poeta y la Poesía, (Del romanticismo a la poesía social), Insula, Madrid, 1966.
- Cossío, J.M<sup>a</sup>.: 50 años de poesía española (1850-1900), Espasa-Calpe, Madrid, 1960.
- Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a J.R. Jiménez, núms. 376-378, oct., dic., Madrid, 1981.
- Díaz Fernández, J.: El nuevo romanticismo, Ed. Zeus, Madrid, 1930; reedición de José Esteban, Madrid, 1985.
- Díaz-Plaja, G.: Modernismo frente a 98, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- Diego, Gerardo: Antología de poesía española contemporánea (1901-1934), Taurus, 2<sup>a</sup>. edición, Madrid, 1959.
- Eliot, T.S.: "Hamlet and his problems", The Sacred Wood, Londres, 2<sup>a</sup>. edición, 1928.
- Eliot, T.S.: Selected Essays, Nueva York, 1952.
- Ferreres, Rafael: Los límites del modernismo y del 98, Taurus, Madrid, 1964.
- Gaos, Vicente: La poética de Campoamor, Madrid, 1955.
- Giménez-Frontín, J.L.: Movimientos literarios de vanguardia, Salvat, Barcelona, 1973.

- Gimferrer, Pere: Antología de la poesía modernista, Ed. Península, Barcelona, 1980.
- Giraud, Jean: L'école romantique française, Petite Col. A. Colin, París, 1931.
- Gómez de las Cortinas, J. Frutos: La formación literaria de G.A. Bécquer, Revista bibliográfica y documental, Madrid, 1950.
- González Muela, J. y Rozas, J.M.: La generación poética del 27, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974.
- Gullón, Ricardo: Prólogo a El Modernismo de J.R. Jiménez, Aguilar, Madrid, 1962.
- Gullón, Ricardo: Direcciones del modernismo, Gredos, Madrid, 1964.
- Gutiérrez Girardot, R.: Modernismo, Montesinos, Barcelona, 1983.
- Henríquez Ureña, Max: Breve historia del modernismo, 2ª. edición, F.C.E., México, 1962.
- Hora de España, núm. 1, enero, 1937, Valencia.
- Ilie, Paul, Los surrealistas españoles, Taurus, Madrid, 1972.
- Jiménez, J.R.: El Modernismo de J.R. Jiménez, Notas de un curso (1953), Aguilar, Madrid, 1962.
- Jiménez, J. Olivio: 5 poetas del tiempo, Insula, Madrid, 1972.
- Jiménez, J. Olivio: 10 años de poesía española (1960-1970), Insula, Madrid, 1972.
- Jiménez, J. Olivio: Prólogo a la Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970), Alianza, Madrid, 1971.
- Lechner, J.: El compromiso en la poesía española del siglo XX, (1898-1974), Leiden, Universitaire pers, 1968.
- Litvak Lily: El Modernismo, Taurus, Madrid, 1975.
- Machado, Antonio: Juan de Mairena, 2 vols., Losada, Buenos Aires, 1943.
- Mainer, José Carlos: Falange y Literatura, Labor, Barcelona, 1971.
- Mainer, José Carlos: La Edad de Plata, (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1983.
- Mallarmé S.: Autobiographie, Oeuvres complètes, B. Pléiade, París, 1945.

- Marco, Joaquim: Nueva literatura en España y América, Lumen, Barcelona, 1972.
- Marco, Joaquim: El tren expreso no es un poema realista, Taber, Barcelona, 1969.
- Martz, Luois L.: Poetry of Meditation, Yale University, Press 1955.
- Mayer, Hans: Historia Maldita de la Literatura, Taurus, Madrid 1977.
- Montesinos, R.: Biografía e imagen de G.A. Bécquer, Barcelona, 1977.
- Moreau, J.: Le Romantisme, tomo VIII de Historia de la Literatura Francesa de J. Calvet, París, 1932.
- Nadeau, Maurice: Historia su surréalisme, 2 vols., París, 1945-46.
- Nerval, Gerald de: Oeuvres Complètes, Ed. Gallimard, París, 1952.
- Nueva Cultura, número extra dedicado al Romanticismo, Madrid, 1936.
- Ortega y Gasset, J.: La deshumanización del arte, Revista de Occidente, Madrid, 1925.
- Ortiz, Fernando: La estirpe de Bécquer, Fin de Siglo, Jérez de la Frontera, 1982.
- Paraíso de Leal, Isabel: J.R. Jiménez: Vivencia y palabra, Alhambra, Madrid, 1976.
- Quimera, núm. 26: Octavio Paz: "Laurel y poesía moderna", diciembre, Barcelona, 1982.
- núm. 27: Octavio Paz: "Los poetas de Laurel", enero, 1983.
- "Entrevista a Juan Gil-Albert" en idem
- núm. 50: Carme Riera: "El otro Machado", Barcelona.
- Raimond, M.: De Baudelaire au surréalisme, París, 1952.
- Rivière, Jacques: Rimbaud, Buenos Aires, 1944.
- Salinas, Pedro: Literatura española, siglo XX, Alianza, Madrid, 1972.
- Sánchez Barbudo, A.: Los poemas de Antonio Machado, Lumen, Barna 1967.
- Schulman Juan A.: Estudios críticos sobre el modernismo, Gredos, Madrid, 1968.
- Thibaudet, A.: Révolution des Cinq, Revue de París, 15-8-1934, París.
- Valente, J.A.: Las palabras de la tribu, Ed. siglo XXI, Madrid 1971.

- Valverde, J. M<sup>a</sup>.: Antonio Machado, Ed. siglo XXI, Madrid, 1975.
- Varios: Antonio Machado, edición de R. Gullón y A. W. Philips, Taurus, Madrid, 1973.
- Videla, Gloria: El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, Madrid, 1963.
- Vossler, Simón A: La soledad en la poesía española, Buenos Aires, 1946. Losada.
- Wellek R. y Warren A.: Teoría literaria, Gredos, Madrid, 1966.
- Wilson, Edward M.: Entre las jarchas y Cernuda, Ariel, Barna, 1977.
- Zardoya, Concha: Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos, I-IV, Gredos, Madrid, 1974.

#### CAPITULO 4º.-

- Abellán, J.L.: El exilio de 1936, 6 vols., Taurus, Madrid, 1976.
- Aleixandre, Vicente: "Luis Cernuda en la ciudad", La caña Gris, núms. 6-8, otoño, Valencia, 1962.
- Arana, M<sup>a</sup>. Dolores: "Sobre Luis Cernuda", Papeles de Son Armadans, XXXIX, dic., Palma de Mallorca, 1965.
- Argullol, R.: "Cernuda romántico", Quimera, núm. 15, enero, Barcelona, 1982.
- Baquero Gastón: "La poesía de L. Cernuda", Darío, Cernuda y otros temas poéticos, El Nacional, Madrid, 1969.
- Bellón, Gazabal, J.A.: El surrealismo en la poesía de L. Cernuda, Unv. de Sevilla, Sevilla, 1976.
- Brines, Francisco: "Ante unas poesías completas", La caña Gris, núms. 6-8, otoño, Valencia, 1962.
- Cántico, Homenaje a L. Cernuda, núms. 9-10, agosto-noviembre, Córdoba, 1955.
- Cano, J.L.: La poesía de la generación del 27, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970.
- Capote, José M<sup>a</sup>.: El periodo sevillano de L. Cernuda, Gredos, Madrid, 1971.

- Coleman, John A.: Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, Chapel Hill, Univ. de North Carolina, 1969.
- Corcel, Homenaje a V. Aleixandre, núms. 5-6, 19-9-1940.
- Correa, Gustavo: "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: De Primeras Poesías a la Egloga y la Oda", Revista de Occidente, núm. 145, Madrid, abril, 1975.
- Costa Viva, Olga: Pedro Salinas frente a la realidad, Alfaguara, Madrid, 1969.
- Debicki, Andrew P.: Estudios sobre poesía española contemporánea, Gredos, Madrid, 1968.
- Díaz-Plaja, G.: El poema en prosa en España, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
- Delgado, Agustín: La poética de Luis Cernuda, Ed. Nacional, Madrid, 1975.
- Ferraté, Juan: Dinámica de la poesía, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Gil-Albert, J.: Memorabilia, Tusquest, Barcelona, 1975.
- Gil de Biedma, J.: "El ejemplo de Luis Cernuda", La Caña Gris, núms. 6-8, otoño, Valencia, 1962.
- Goytisolo, Juan: El furgón de cola, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Gullón, Ricardo: "La poesía de Luis Cernuda", Asonante, núm. 2, San Juan de Puerto Rico, 1950.
- Harris, Derek: Luis Cernuda. El escritor y la crítica, coordinación de D.H., Taurus, Madrid, 1977.
- Insula, Homenaje a L. Cernuda, núm. 207, febrero, Madrid, 1964.
- La Caña Gris, núms. 6-8, otoño, Valencia, 1962.
- Maristany, Luis, Prólogo a Crítica, ensayos y evocaciones, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- Martínez Nadal, Rafael: Luis Cernuda: el hombre y sus temas, Hiperión, Madrid, 1983.
- Molina Campos, E.: "Románticos españoles y románticos ingleses", Caracola, núm. 76, febrero, Málaga, 1959.
- Muñoz, Jacobo: "Fidelidad es supervivencia", La Caña Gris, núm. 3, invierno, Valencia, 1960-1961.

- Jiménez, J. Olivio: "Emoción y transcendencia del tiempo en la poesía de L. Cernuda", La Caña Gris, núms 6-8, otoño, Valencia, 1962.
- Ortiz, Fernando: Epistolario inédito de Luis Cernuda, Ed. Compás, Sevilla, 1981.
- Otero, C.P.: "Luis Cernuda y los románticos ingleses", Quimera, núm. 15, Barcelona, 1982.
- Otero, C.P.: Letras I, 2ª. edición, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Paz, Octavio: "La palabra edificante", Los signos en rotación y otros ensayos, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Prieto, Gregorio: Entrevista de J.M. Ullán, El País (suplemento dominical), Madrid, 15-11, 1981.
- Rodríguez Almodóvar, A.: "Leer a Cernuda", Andalucía en la Generación del 27, Unv. de Sevilla, 1978.
- Segovia, Tomás: "La Realidad y el Deseo", Revista Mexicana de Literatura, núm. 1, enero-marzo, México, 1959.
- Siebenmann, Gustav: Los estilos poéticos en España desde 1900, Gredos, Madrid, 1973.
- Talens, Jenaro: El espacio y las máscaras, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Thompson, Unetta: Estudio de la soledad en la poesía de L. Cernuda, Mount Holoke College, Massachusetts, 1954.
- Silver, Philip: El poeta en su leyenda, Alfaguara, Madrid, 1972.
- Vivanco, L.F.: Introducción a la poesía española contemporánea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957.
- Wegmann, Brenda: "El crepúsculo en cinco poemas de Luis Cernuda", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 253-254, Madrid, 1972.

- Alfaya, Javier: "Jaime Gil de Biedma: El camino de un poeta", El Europeo, núm. 814, 18-10-1975.
- Alfaro, Rafael: "Francisco Brines" (entrevista), en Una llamada al misterio: Cuatro poetas, hoy, Ediciones Don Bosco, Barna 1975.
- Amorós, Amparo: "El espacio en la poesía de J.A. Valente", Insula, núm. 412, marzo, Madrid, 1981.
- Amorós Amparo: "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: J.A. Valente", Actas del Congreso sobre Santa Teresa y los orígenes de la mística hispánica, C.S.I.C., Madrid, 1985.
- Amusco, Alejandro: "Algunos aspectos de la obra poética de Brines", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 346, abril, Madrid, 1979.
- Amusco, Alejandro: "F. Brines: Estética de la vida y del sufrimiento", Insula, núm. 376, marzo, Madrid, 1978.
- Amusco, Alejandro: "Tres lecciones de Tinieblas", El País, Madrid, I de marzo, 1981.
- Amusco, Alejandro: "El poeta como actor de sí mismo", El Ciervo, núms. 271-272, noviembre, 1975.
- Barral, Carlos: "Poesía no es comunicación", Laye, núm. 23, abril-junio, 1953.
- Batló, José: Antología de la nueva poesía española, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- Batló, José: Seis poetas catalanes, Taurus, Madrid, 1969.
- Bellveser, Ricardo: "F. Brines: Ensayo de una despedida", Las Provincias, Valencia, 6-10-1974.
- Bellveser, Ricardo: "Insistencias de F. Brines", La Estafeta Literaria, núm. 621, Madrid, 1977.
- Biedma, Jaime Gil de: Prólogo a Función de la poesía, función de la crítica, Seix Barral, Barcelona, 1955.
- Biedma, Jaime Gil de: "Entrevista", Fin de Siglo, núm. 5, sept., Jérez de la Frontera, 1983.
- Biedma, Jaime Gil de: "Entrevista", realizada por Maruja Torres, El País (suplemento dominical), Madrid, 22-5-1983.

- Bousoño, Carlos: Prólogo a Ensayo de una despedida, Plaza y Janés, Barcelona, 1974.
- Bousoño, Carlos: Prólogo a Ensayo de una teoría de la visión, Hiperión, Madrid, 1979.
- Bradford, Carole E.: "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de F. Brines", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 381, marzo, Madrid, 1982.
- Brines, F.: "Entrevista", Cuervo, realizada por Isabel Burdiel, noviembre, Valencia, 1980.
- Campbell, Federico: Infame turba, Lumen, Barcelona, 1971.
- Cano, J.L.: Lírica española de hoy, Cátedra, Madrid, 1974.
- Cano, J.L.: "La poesía de F. Brines", Insula, núm. 241, diciembre, Madrid, 1966.
- Cañas, Dionisio: Poesía y percepción, Hiperión, Madrid, 1984.
- Carnero, Guillermo: "Originalidad y fidelidad autobiográficas", Información de las Artes y las Letras, núm. 343, 6-2-1975.
- Carnero, Guillermo: "La corte de los poetas", Revista de Occidente, abril, Madrid, 1983.
- Carnero, Guillermo: "Una experiencia fiel a la realidad", Información de las Artes y las Letras, núm. 472, 4-8-1977.
- Castellet, J.Mª.: Nueve novísimos, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- Castellet, J.Mª.: Veinte años de poesía española, (1939-1959), Seix Barral, Barcelona, 1960.
- Castellet, J;Mª.: Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Celaya, Gabriel: Poesía y Verdad, Pontevedra, 1956.
- Celaya, Gabriel: Exploración de la poesía, Seix Barral, Barna, 1964.
- Colinas, Antonio: "Equilibrio de F. Brines", Cuadrenos Hispanoamericanos, núm. 302, agosto, Madrid, 1975.
- Concha, Victor, G. de la: La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos, Prensa Española, Madrid 1973.
- Cuenca, Luis A.: "La generación del lenguaje", Poesía. Ministerio de Cultura, núm. 5-6, Madrid, 1979-1980.

- Daydi Tolson, Santiago: Poesía social: un caso español contemporáneo, Chile: Unv. católica de Valparaíso, Santiago, 1971.
- Debicki, Andrew, P.: "El texto y el lector: la poesía de F. Brines", Homenaje a A. Sánchez Barbudo, Department of Spanish and Portuguese, Unv. of Wisconsin, Madison, 1981.
- Delgado, Bernardo: "La obra completa de F. Brines", Jugar con fuego, núm. 1, 1975.
- Ferraté, Juan: "A favor de J. Gil de Biedma (Prólogo a un libro no-nato)", en "Si la píldora bien supiera...", Trent University, Canadá, año II, núm. 5, abril, 1969.
- Gaos, Vicente: Cuatro poetas de la generación de 1940, Cátedra, Madrid, 1977.
- García Hortelano, Juan: El grupo poético de los años 50, Taurus, Madrid, 1978.
- García Martín, J.L.: Las voces y los ecos, Júcar, Madrid, 1980.
- García Nieto, José: "El cuaderno roto", La Estafeta Literaria, núm. 557, Madrid, 1975.
- García Ramos, J.M.: "J. Gil de Biedma: su tributo social", Camp de l'arpa, núm. 35-36, agosto-septiembre, Barcelona, 1976.
- Giménez Frontín, J.L.: "Entre sociales y novísimos: El legado poético de J. Gil de Biedma", Quimera, núm. 32, Barna, 1983.
- Gimferrer, Pere: Radicalidades, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- Gimferrer, Pere: "La poesía de J. Gil de Biedma", Destino, núm. 1985, octubre, Barcelona, 1975.
- Gimferrer, Pere: "La poesía de J. Gil de Biema", Cuadernos Hispanoamericanos, LXVIII, núm. 202, Madrid, 1966.
- González Angel y Mangini, Shirley: "Tono y poesía a propósito de J.G.B.", Prohemio, VI, núm. 1, abril, 1975.
- González, Angel: Prólogo a Poesía de G. Celaya, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- González, Angel: El grupo poético del 27, Taurus, Madrid, 1976.
- González, Carmen: "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: J.A. Valente", Actas del Congreso sobre S. Teresa y los orígenes de la mística hispánica, C.S.I.C., Madrid, 1982.

- Grande, Felix: Apuntes sobre poesía española de posguerra, Taurus, Madrid, 1970.
- Hernández, Antonio: Una promoción desheredada: la poética del 50, Zero, Madrid, 1978.
- Jiménez, J. Olivio: La presencia de A. Machado en la poesía española de posguerra, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-american Studies, Nueva York, 1983.
- Jiménez, J. Olivio: Prólogo a Poesía de A. Colinas, Visor, Madrid, 1984.
- Jiménez, J. Olivio: "Poesía de hoy: España, Hispanoamerica", Revista de Occidente, núm. 123, junio, Madrid, 1973.
- Jiménez, J. Olivio: "Una poesía de la desposesión", Diálogos, núm 75, mayo-junio, México, 1977.
- Jiménez, J. Olivio: "Lucha, duda y fe en la palabra poética a través de La memoria y los signos", Insula, Madrid, 1972.
- Jiménez Martos, Luis: "Las Brasa de F. Brines", La Estafeta Literaria, Madrid, 15-4-1960.
- Jiménez Martos, Luis: Informaciones sobre poesía española, siglo XX, Magisterio Español, Madrid, 1976.
- Jiménez Martos, Luis: La generación poética del 36, Plaza y Janés, Barcelona, 1972.
- Jover, J.L.: "La obra completa de F. Brines", Pueblo, Madrid, 12 de febrero de 1975.
- Lezama Lima, José: "J.A. Valente: un poeta que camina su propia circunstancia", Revista de Occidente, julio, Madrid, 1976.
- Luis, Leopoldo de: Poesía social. Antología (1939-1964), Alfaguara, Madrid, 1965.
- Mancini, Shirley: Gil de Biedma, Júcar, Madrid, 1976.
- Mancini, Shirley: "El tiempo y el personaje poético en la obra de J. G. de Biedma", Campde l'arpa, núm. 35-36, agosto-septiembre, Barcelona, 1976.
- Mantero, Manuel: La poesía del yo al nosotros. Introducción a la poesía contemporánea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1971.
- Marco, Joaquim: "Poesía última de F. Brines: una temática tradicional", Destino, núm. 2080, agosto, Barcelona, 1977.

- Masoliver, Ródenas, J.A.: "El don de la elegía", Camp de l'arpa, núm. 35-36, agosto-septiembre, Barcelona, 1976.
- Mena Cantero, F.: "F. Brines: Ensayo de una despedida", Cal, núm. 7, enero, 1975.
- Molero, J. Carlos: "Brines: un auténtico poeta mediterráneo, nos habla de la crítica y de los críticos", Madrid, Madrid, 22 de septiembre de 1967.
- Muñoz, Jacobo: "La palabra contemplativa de F. Brines", La Caña Gris, núm. 2, otoño, Valencia, 1960.
- Murciano, Carlos: "Aún No, de F. Brines", Poesía Hispánica, núm. 228, diciembre, Madrid, 1971.
- Nicolás, César: "El último Valente", Diario Pueblo, Madrid, 30-5-81.
- Núñez, A.: "Encuentro con F. Brines", Insula, núm. 242, enero, Madrid, 1967.
- Ortiz, Fernando: "La poesía meditativa de F. Brines", La Estafeta Literaria, núm. 551, Madrid, 1974.
- Ortiz, Fernando: Introducción a la poesía andaluza contemporánea, Calle del Aire, Sevilla, 1981.
- Panero, Leopoldo M<sup>a</sup>.: En lugar del hijo, Tusquets Editores, Barcelona, 1976.
- Paz, Octavio: Las peras del olmo, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Peña, Pedro J.: "Insistencias en Luzbel", Taberna de Cimbeles, núm. 1, 1979.
- Polo, Milagros: J.A. Valente: poesía y poemas, Narcea, Madrid 1983.
- Ribes, F.: Antología consultada de la joven poesía española, Hermandad Bedia, Santander, 1952.
- Ribes, F.: Poesía última, Taurus, Madrid, 1963.
- Ríos Ruiz, Manuel: "Recapitulación con estremecimiento", Gaceta Ilustrada, núm. 1087, Madrid, 7-8-1977.
- Rodríguez Padrón, Jorge: "La disyuntiva de F. Brines", Camp de l'arpa, núm. 70, diciembre, Barcelona, 1970.
- Rodríguez, M. J.: Dios en la poesía española de posguerra, Eunsa, Pamplona, 1977.
- Rubio, Fanny: Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Turner, Madrid, 1976.

Sánchez-Brito, M.: "F. Brines, ayer tarde en el gabinete", El Eco de Canarias, Las Palmas, 3-3-, 1971.

Segovia, Tomás: 'Contraacorrientes', Unv. Nacional autónoma, México, 1973.

Silver, Philip: "La generación Rodríguez-Brines", Insula, núm. 270, mayo, Madrid, 1969.

Silver, Philip: La casa de Anteo, Taurus, Madrid, 1985.

Simón, César: "Aspectos lingüísticos en la sátira de F. Brines", Cuadernos de Filología de la Unv. de Valencia, junio, 1971.

Taléns, Jenaro: "La poesía última de F. Brines", Las Provincias, Valencia, 25-4-1971.

Valente, J.A.: "Entrevista", realizada por Martín Arancibia, Quimera, núm. 39-40, Barcelona, 1984.

Villena, Luis A. de: "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres", Insula, núm. 338, enero, Madrid, 1975.

Villena, Luis A. de: "Sobre Insistencias en Luzbel", Papeles de Son Armadans, núm. 267, junio, Palma de Mallorca, 1978.

Villena, Luis A. de: Prólogo a Poesía Completa (1940-1980) de P. García Baena, Visor, Madrid, 1982.

Villena, Luis A. de: "Lapitas y centauros", Quimera, núm. 12. Barcelona, oct. 1981.

Bibliografía añadida:

Novalis; Heinrich von Ofterdingen, Editora Nacional, Madrid, 1975.

Valentí, Eduard: El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos, Ariel, Barcelona, 1973.

Mangini, Shirley: Rojos y Rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo, Anthropos, Barcelona, 1987.

Brines, Francisco, El otoño de las rosas, Renacimiento, Sevilla, 1986.

Booth, Wayne C.: Retórica de la ironía, Taurus, Madrid, 1986.

INDICE DETALLADO:

PROLOGO.....	2
Notas al Prólogo.....	25
CAPITULO I: Clasicismo-Romanticismo.....	28
Nota bibliográfica.....	29
1.1.- Tentativas de definición del Romanticismo	30
1.2.- Nuevo intento de definición: el amor.....	37
1.3.- La oposición Clasicismo-Romanticismo.....	42
1.4.- Clasicismo-Romanticismo en España. El Ro- manticismo progresivo.....	72
1.5.- Breve repaso a la valoración global del Romanticismo español por parte de la crí- tica.....	95
1.6.- Los contornos de la aportación romántica.	102
Notas al capítulo I.....	110
CAPITULO II: Contraste temático entre los romanti- cismos anglo-germano y español.....	122
2.1.- El complejo núcleo del romanticismo.....	123
2.2.- El amor y la muerte, pareja inseparable..	134
2.3.- La Naturaleza.....	138
2.4.- Admiración hacia el pasado.....	142
2.5.- El sueño.....	148
2.6.- "La musique avant toute chose".....	151

2.7.- La lucha romántica por la libertad.....	158
2.8.- El egocentrismo radical como eje romántico: el "artista" y el "dandy".....	169
Notas al capítulo II.....	183
CAPITULO III: Del Romanticismo cronológico a la	
generación del 27.....	189
3.1.- La obra de Luis Cernuda y la asimilación del romanticismo en España.....	190
3.2.- Los pos-romanticismos alemán y español.	195
3.3.- Los "pequeños románticos" y los simbolistas.....	212
3.4.- Modernismo y Noventayochismo.....	239
3.5.- Las vanguardias, surrealismo, neo-romanticismo, la generación del 27.....	264
Notas al capítulo III.....	287
CAPITULO IV: Cernuda, poeta romántico, y otros poetas del 27.....	
299	
4.1.- Cernuda romántico: su importancia.....	300
4.2.- Unidad.....	305
4.3.- Amor y muerte.....	315
4.4.- El Tiempo.....	322
4.5.- La Naturaleza.....	333
4.6.- El Pasado.....	338
4.7.- El Sueño.....	345
4.8.- La Música.....	350

4.9.- La Libertad.....	364
4.10.- El artista y el dandy.....	375
4.11.- Algunos otros poetas de la generación del 27.....	385
Notas al capítulo IV.....	404
CAPITULO V: El ejemplo de Luis Cernuda y la genera- ción del 50.....	411
5.1.- De la Guerra civil a los poetas sociales.	412
5.2.- La poesía social.....	425
5.3.- El ejemplo de Luis Cernuda en Brines, Bied- ma y Valente.....	437
5.4.- El acendrado romanticismo modulado por la reflexión: Brines.....	450
5.5.- El casi-cínico contra el casi-piadoso: J. Gil de Biedma.....	488
5.6.- La heterodoxia y el Punto Cero inaccesi- ble: J.A. Valente.....	509
Notas al capítulo V.....	526
CAPITULO VI: Apéndice para Novísimos.....	539
6.1.- La orientación de los poetas de la terce- ra generación de posguerra.....	540
6.2.- La raíz romántico-mística de la Noche en Colinas.....	546
6.3.- El furor maldito del Ultimo Hombre.....	559
Notas al capítulo VI.....	566
CONCLUSIONES.....	569
BIBLIOGRAFIA GENERAL CONSULTADA (por capítulos)....	579