

LA POESÍA COMO COMPLICIDAD. LAS POLÉMICAS POÉTICAS DE LOS AÑOS 50

Dionisio Cañas

Las polémicas a las que me voy a referir giran alrededor de dos conceptos antitéticos: la poesía es comunicación y la poesía es conocimiento. Primero haré un breve repaso de la crítica que se han ocupado de aquéllas. Después veremos la cronología y analizaremos los textos en que se definieron estos dos conceptos por aquellos años en España. Y, finalmente, nos plantearemos la legitimidad de estas polémicas, preguntándonos si son verdaderamente incompatibles comunicación y conocimiento, y situaremos estas polémicas de los cincuenta dentro del marco de la postmodernidad.

En realidad este trabajo se podría llamar *crónica de una muerte anunciada*, porque desde un principio les puedo decir que la famosa polémica entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento ocurrió sólo en el papel, pero en la conciencia de cada uno de los miembros que participaron en ella estaba bien claro que la poesía es ambas cosas: conocimiento y comunicación. O, para resumirlo en un solo concepto, *la poesía es complicidad*: complicidad con toda la poesía escrita anteriormente, con la cultura, tanto elitista como popular, complicidad del poeta consigo mismo, con el mundo, con el lector.

En 1988 se publican tres textos fundamentales: el primero es el «Prólogo» de Luis García Montero a su edición de *Diario de Metropolitano* de Carlos Barral, en el cual, Montero, ha resumido mejor que nadie el significado y el origen de esta polémica; el segundo es el libro de Carme Riera, *La escuela de Barcelona*, en el cual le dedica un capítulo a dicho tema; y el tercero es la «Introducción» utilísimas de Laureano Bonet en su estudio y antología de *La revista Laye*.

Luis García Montero se pregunta, después de contrastar varios textos que dieron base a aquellas polémicas: «¿Por qué entonces el enfrentamiento repentino que se produce en el artículo de Carlos Barral y en las palabras de la mayoría de los poetas coetáneos?» La respuesta sería que esta discusión sólo se puede valorar contextualizándola dentro de la situación de la poesía española del momento.

Carme Riera es menos cautelosa y escribe lo siguiente: «Posiblemente, tanto Barral como Jaime Gil pretendían, al enfrentarse con Bousño, *darse pisto*, en primer lugar, en los círculos poéticos de Madrid, entre los que eran prácticamente ignorados, y en segundo lugar, combatir a Carlos Bousño, por el que no tenían simpatías». Y termina diciendo: «Cuando en 1959 Jaime Gil de Biedma y Barral, en unión de Goytisolo potenciados por Castellet, *intentan promocio-*

narse como grupo, tratarán de aproximarse a las posturas que la poesía social plantea [los de la comunicación] y, en cierto modo, pondrán en entredicho a su poesía anterior [la del conocimiento]...». A la luz de lo dispuesto por Carme Riera se podría decir que la respuesta a la pregunta formulada por Luis García Montero «Por qué entonces el enfrentamiento...?», la respuesta es... *elemental*: por «darse pisto» y por «intentar promocionarse como grupo».

Antes que estos críticos, habían tratado ya el asunto de la polémica Biruté Cipliauskaitė en *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*, en 1966, J. Lechner en su libro *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, en 1975, Fanny Rubio en un ensayo titulado «Teoría y polémica de la poesía española de postguerra» en 1980, José Luis García Martín le dedica el capítulo segundo de su volumen *La segunda generación poética de postguerra* en 1986 y, en este mismo año, Pere Rovira en su libro *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, realiza una excelente valoración de la misma cuestión. Además de que en todos los manuales e historias de la poesía española también aparece el tema de la polémica.

Quizás el interés que poseen algunos de los estudios que he mencionado, y especialmente los de Pere Rovira y Carme Riera, es que muestran de una manera alarmante que la polémica, por parte de los de Barcelona, tiene más que ver con una *estrategia de promoción generacional* que con el convencimiento de que se había llegado a una definición de lo que la poesía es o tiene que ser.

Por lo tanto, y basándome en los trabajos antes consignados, examiné con lupa de detective los textos fundamentales en los que se apoyan estos críticos para afirmar que en los años 50 tuvo lugar una polémica entre la idea de la poesía como comunicación, frente a la de la poesía como conocimiento. Les adelanto la siguiente conclusión: y es que en realidad esa polémica fue el resultado de una intencional *malalectura* por parte de los participantes, de una cadena de parcializaciones, de malentendidos, y de posteriores puntualizaciones, cuyo resultado final es el que, para los que fomentaron la supuesta polémica, la poesía es siempre una ambigua combinación de elementos que cumplen funciones comunicativas y, otros, que son el resultado de un acto consciente o inconsciente de conocimiento.

El problema reside en que tanto los poetas que intervinieron en la controversia, como algunos críticos, se limitaron a fragmentar y seleccionar aquellas declaraciones o escritos que de algún modo les sirvieron de base para expresar sus propias opiniones sobre el fenómeno poético y su función en la sociedad, mas no atendieron a otros momentos del discurso intelectual o de la práctica de la poesía donde todo lo contrario se podía demostrar igualmente. Veamos cuáles fueron los textos de aquella polémica.

I. LA POESÍA ES COMUNICACIÓN

Sería Vicente Aleixandre el primer responsable de promocionar la idea de que la poesía es comunicación, a partir de 1949, en su discurso de recepción en

la Real Academia de la Lengua donde dice: «y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía [...] comunicación profunda del alma de los hombres». Después será en los aforismos publicados en 1950, noviembre/diciembre, *Ínsula/Espadaña*. Allí escribiría: «No hay más que un poema verdadero: el de la inminente comunicación». Y también, sin aparato teórico, incluía la idea del lector en estos textos cuando escribió: «La poesía supone, por lo menos, dos hombres. No existen los poetas *solidarios*». Y dice Aleixandre respecto al concepto de la poesía como conocimiento: «La pasión del conocimiento...está insita en el artista completo». Y de la poesía como revelación: «Pues la imaginación, conviene indicarlo, no es don de invención, sino de descubrimiento». Y en otros fragmentos de «la irisación por la que la poesía descubre la profunda verdad a alumbrar crea el punto de efusión que hace posible su comunicación humana [...] En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe».

Me parece que todas estas instancias son lo suficientemente elocuentes como para convencernos de que Vicente Aleixandre no sólo se refería a que la poesía era comunicación, sino también conocimiento, descubrimiento, revelación. Quizás todo esto tenía que ver con una voluntad paternalista de Aleixandre que quiso y realizó, con extrema generosidad y bondad, para que bajo sus definiciones de la poesía cupiesen todos los poetas que escribían por aquellos años y así ocurrió: los de Barcelona vieron el peligro de que su aserto, sobre la poesía como comunicación, legitimara unos nombres a los cuales ellos les habían declarado la guerra literaria y en muchos casos, ideológica.

Un paréntesis en el tiempo y luego volveremos a Aleixandre. Gabriel Celaya, en una conferencia pronunciada en enero de ese mismo 1950, declara que «El arte es comunicador» (en «El arte como lenguaje»). Con esto se vendría a unir parcialmente a Vicente Aleixandre, pero esta conferencia no parecería haber sido considerada en los argumentos de la polémica.

Volvamos, pues, a Aleixandre. En un diálogo entre un poeta y una amiga, que se publicó en 1951, reunió estos dos conceptos de poesía expresando así, a través del desdoblamiento, su postura bifronte respecto a dicho fenómeno. El texto llevaba el título significativo «Poesía, comunicación». Aquí dice el poeta: «Ponga usted que la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación». E inmediatamente anota que se trata de «una bella teoría inconvincente». Y, a pesar de que se insiste en el texto en que la poesía es comunicación, de lo que se trata es de comunicar una profunda verdad. Al final termina el diálogo con la siguiente lapidaria respuesta del poeta: la poesía es «una forma del conocimiento amoroso». En 1958, «En un acto de poesía en la Universidad de Sevilla» insistirá: «¿Qué es poesía? Poesía es comunicación... diálogo profundo de los hombres que es el fenómeno lírico, conocimiento profundo y amor en presencia».

Como se puede ver, en todos los casos, menos en el discurso de la Real Academia —que suele ser al que menos aluden los críticos— los dos conceptos,

comunicación/conocimiento, parecerían compatibles con la definición de la poesía de Vicente Aleixandre. Por lo tanto, resulta sospechoso que sólo se cite de este poeta su interés en la comunicación.

Un dato curioso es que en ninguno de los ensayos escritos en los años 80 se haya señalado que José Olivio Jiménez (un crítico al que todos le debemos tanto y que es indispensable a la hora de acercarse a la poesía española de los últimos cincuenta años), en su trabajo sobre Vicente Aleixandre, publicado por la editorial Júcar en 1982, ya había dejado bien claro que, en el caso de este poeta, jamás el uso del término «comunicación» excluía el otro, más importante para su poética global, de «conocimiento».

Veamos ahora el segundo documento de la disputa. Carlos Bousoño, en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética*, publicada en 1952, con su definición del acto lírico como «la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis», provocaría una moderada respuesta de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma que veremos más adelante. Pero también dirá Bousoño: «La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres». Luego, en sucesivas ediciones muy corregidas, Bousoño se sintió obligado a puntualizar lo que por comunicación entendía. En la tercera edición de su *Teoría* leemos: «poesía es la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como *síntesis* única de lo conceptual sensorial-afectivo». En este mismo capítulo explicará lo que por conocimiento entendía Bousoño: «percepción de emociones», «contemplación de lo que se siente». Para concluir que «lo que se comunica [en poesía] no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación*». Después entrará a exponer su idea de la relación entre poesía y realidad, poesía y lector. De este binomio último dirá: «La palabra comunicación me parece la más justa para dar nombre a esta coincidencia de autor y lector en el modo de percibir un significado». Y finalmente, respecto a la autonomía del texto poético, escribirá:

Quienes creen que la iniciativa del lenguaje con respecto al concepto echa por tierra la idea de comunicación desconocen que cuando hablamos de comunicación no tenemos derecho a referirnos, claro está, a las pretensiones del poeta antes de ponerse a escribir, pretensiones que podrían ser, en principio, totalmente opuestas a lo que de hecho después se llevó a cabo, sino a la representación que el poeta fue sucesivamente contemplando mientras escribía. Lo que se comunica es el poema y no el espectáculo más o menos atractivo de su vago preñuncio.

Partes de estas complejas elaboraciones últimas, en torno al fenómeno poético, eran una respuesta a dos textos fundamentales de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma que, a su vez, se basaban en una larga tradición francesa y, ante

todo, en las opiniones sobre este tema del poeta norteamericano T. S. Eliot. Veamos, pues, estos textos.

II. LA POESÍA ES CONOCIMIENTO

Carlos Barral, en 1953, en su artículo «Poesía no es comunicación» (publicado en la revista *Laye*, 23), responderá a lo citado anteriormente, en la primera edición de la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, con lo siguiente (subrayamos algunos fragmentos que son importantes para nuestra argumentación); el poema es «el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear. El resultado concreto, el poema, es el fruto, *autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor*, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil [...] *El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe*. Del mismo modo en la lectura *el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración* que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico [...] La poesía *no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema* al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos...».

Esta definición del fenómeno poético no es original de Carlos Barral, es un reciclaje o readaptación de una idea de la alta modernidad expresada por T. S. Eliot veinte años antes (1933) —aunque en su texto Barral no cita al poeta norteamericano. Escribía Eliot: «Si la poesía es una forma de *comunicación*, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él. *El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector*, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema...». Y más adelante: «...lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía».

Así es como aparecen traducidas las afirmaciones del poeta norteamericano en la versión hecha por Jaime Gil de Biedma (1955), *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot. En el prólogo a su traducción de Eliot, Biedma reconocía que en efecto había sido Vicente Gaos el primero en transmitir en 1951, en España, las ideas sobre la poesía de Eliot, pero se lamentaba de que a Gaos sólo le interesaban estas ideas del poeta anglosajón como «una noticia» de su arte poética y sin embargo él, Biedma, pensaba que «la obra de Eliot [...] nos procura un excelente contraste, para las ideas acerca de la poesía y la crítica de poesía vigentes hoy entre nosotros». Lo cual no descarta que, en última instancia, Vicente Gaos se adelante a Biedma y a Barral en introducir las ideas críticas de Eliot en España.

Esto le permitía al poeta catalán, Biedma, insertar el discurso crítico y poético español en el contexto europeo: ésta era una de las vocaciones centrales del

primer momento del grupo de Barcelona; como ha señalado muy certeramente Laureano Bonet en su estudio de la revista *Laye*, y también Carme Riera. «Somos, antes que nada, europeos», decía Biedma en un prólogo. Y, oblicuamente, era un ataque indiscriminado y no muy justo al supuesto «provincianismo» de los poetas que residían en Madrid; en especial a Carlos Bousoño por basar su teoría exclusivamente en ejemplos de poetas españoles, y a Claudio Rodríguez, al cual veía torpemente como un poeta que perpetraba la tradición castellanista de la Generación del 98.

Biedma señala en su prólogo que tanto Aleixandre como Bousoño son los responsables de que «en los tres últimos lustros la identidad poesía comunicación ha tomado carta de naturaleza entre nosotros». Y se pregunta «¿qué es lo que se entiende por comunicación?». A Aleixandre lo descarta Biedma educadamente porque considera que «habla como poeta y lector, y lo que dice es una verdad personal, no una verdad crítica». Con Bousoño será menos cauteloso, pero no llega a rechazar tajantemente su *Teoría* de la cual dice que «no recalca lo bastante el carácter especial de la emoción poética», y en una nota de su prólogo termina escribiendo: «Tengo entendido que en la próxima edición de su obra se propone precisar algo más acerca de su idea de la comunicación».

Biedma entra luego en unas disquisiciones sobre si de lo que se trata es de «transmisión» y no de «comunicación»: «el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas». Y nos ofrece su propia definición: «Hay otro modo de entender la comunicación que es más sutil: parte de un explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador. El poema posible aparece en principio como un estado anímico, no definido pero poseedor de signo afectivo, y va cuajando a compás de la faena creadora: las vicisitudes de ésta le dan contorno y contenido». Las conclusiones de Biedma son bien tajantes al respecto:

Poesía es comunicación porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo [...] La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma.

Biedma/Barral no pueden prescindir en sus descripciones del fenómeno poético del concepto de comunicación porque en verdad, ya sea comunicación con el lector (Barral) o comunicación con la emoción (Biedma), todo poema es a fin de cuentas un acto de comunicación, ya sea consigo mismo, con el lector, con una emoción del pasado. Y, en última instancia, si el poema se escribe para comunicar que la poesía no es comunicación, sigue siendo un acto negativo de comunicación. Que entre el origen del poema, cualquiera que sea, y su finalidad, se interponga el azar del juego con el lenguaje, su poder autónomo, me parece que desde que se superó la poesía neoclásica ni el más ignorante de los poetas duda de esto.

Por otro lado, dicho fenómeno, según el cual la palabra traiciona a veces la intención y la finalidad de aquél que la emite, no es algo privativo de la poesía, sino que en cualquier intercambio oral, desde el más sofisticado hasta el más cotidiano, *la palabra nos suele traicionar*, con su poder engendrador autónomo, y el receptor es el que le da la interpretación última. Cuántas veces nos hemos dicho a nosotros mismos, en medio de una conversación: «he metido la pata, esto no es lo que yo quería decir». ¿Por qué? Porque la intención era una y el resultado otro muy diferente. Y sin embargo, nadie pretende, cuando esto ocurre, que «ha formulado un poema».

Tanto Barral como Biedma fueron menos radicales que Eliot, porque si bien aluden a que se comunica *el poema mismo*, a pesar de que el poema no parta de un previo estado psíquico, sí parecería que nos vuelve a reconectar, a comunicar, con una emoción experimentada en el pasado. A su vez, Aleixandre y Bousoño parecen querer convencernos de que no es que la poesía sea una u otra cosa, comunicación o conocimiento, sino las dos.

Es obvio que, en efecto, se trata de sutilezas, no de negaciones, y que entre las más directas y nada sutiles declaraciones de Vicente Aleixandre, las teorías de Bousoño, y los textos supuestamente rectificadores de Barral y Biedma se está girando en espiral alrededor de un problema central: *la ambigüedad, la indeterminación, que viene a ser el fenómeno poético en sí*.

Es curioso que ni Barral ni Biedma cayeran en la cuenta de que no había que ir tan lejos, hasta Eliot, para encontrar sus definiciones de la poesía, y que en su misma Cataluña tenían un texto del poeta que inicia la poesía catalana moderna, Joan Maragall, «Elogi de la poesía» (de 1909), en el que se puede leer: «el arte y la poesía traen en sí mismos su propia nobleza, justicia y piedad, su propia eficacia». Adelantándose así a esa idea de la autonomía del poema, liberándolo de la esclavitud contenidista. Y también critica Maragall la imposición de los temas sobre el texto poético, y escribe más adelante: «La poesía no está en lo que se dice, sino en el modo de decirlo; o mejor, en poesía forma y fondo son una misma cosa [...] *En poesía, el concepto viene por el ritmo de las palabras*». ¿No están aquí ya parte de las ideas de Eliot que reciclan Barral y Biedma? Pero volvamos a nuestro asunto.

Más tarde (en 1958), Enrique Badosa, en su ensayo «Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)», que aparece en *Papeles de Son Armadans* (año III, tomo X, n.º XXVIII-XXIX) se suma a este debate. De igual modo, casi todos los poetas que empezaron a escribir por los años 50 se inclinan por lo que se ha dado en llamar «la poesía del conocimiento», añadiendo matices nuevos desde sus personales puntos de vista, y sin descartar tanto los valores comunitarios de la poesía como la posibilidad de un compromiso de orden ético, y a veces político, con la realidad social que los rodeaba. Y aquí es de rigor mencionar la antología de Francisco Ribes, publicada en 1963, *Poesía última*, y la poética de Francisco Brines publicada en el tomo de *Poesía cotidiana*, en 1966.

Lo que ha triunfado no es ya una u otra definición del fenómeno poético,

sino la idea de que había que *desbancar* la falta profunda de estilo en algunos de los poetas que preceden a los del 50, porque en verdad, desde un principio (repito) todos los poetas que participaron en la polémica estaban convencidos de que la poesía era ambas cosas: comunicación y conocimiento.

III. EL CONTEXTO POSMODERNO

En conjunto, este debate, se da en España con notable retraso, aunque está justificado, este retraso, por la violenta represión cultural que padecía nuestro país. Desde el primer poema publicado por el escritor inglés W. H. Auden en 1930, la antología de poetas británicos publicada en 1932, *New Signatures*, las polémicas entre T. S. Eliot y Day Lewis —tan semejantes a la que ocurrió en España mucho después—, la poesía occidental había entrado en la liquidación de la modernidad y se desdibujaba ya una nueva época, período, o era, que posteriormente conoceríamos como la postmodernidad.

Este término fue usado por primera vez, aplicado a la poesía, en la crítica anglosajona por Randall Jarrell en 1946, dos años después lo haría John Berryman y en los cincuenta Charles Olson (Jerome Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, 1980). En España, Carlos Bousoño, aunque desconocía por completo el concepto de postmodernidad, publicó, en 1964, un artículo en el que sintetizaba ciertas ideas sobre la poesía de postguerra que él llamaría «poesía postcontemporánea». Allí escribía: «la poesía de la postguerra española representa el intento de romper en bloque con la poesía que se ha llamado *contemporánea*». Por contemporánea Bousoño entiende «la poesía que se escribió en Europa desde Baudelaire hasta la segunda Guerra Mundial».

Las características básicas que él veía en esta nueva poesía postcontemporánea son las siguientes: coincidencias con la poesía neoclásica; en el sentido de un arte esencialmente útil, a veces satírico. Transición hacia un verso que toma una posición que él llama «normal», lejos de los mismos, pero sin mengua ni olvido de aquéllos. Afirmación y solidaridad del escritor respecto a la colectividad («descubrimiento del prójimo» o lo que él define como «estética del otro»). Por lo tanto voluntad «mayoritaria», no individualista. Una escritura más explícita, menos irracional. El concepto vuelve a ocupar rango de primer actor en la creación estética. No se busca la «originalidad personal». Se canta al hombre en el tiempo y como capaz de historia, en una fecha y en un lugar concreto. Tendencia hacia la anécdota en la poesía. Los mejores poetas salvan ciertos hallazgos y recursos de la poesía anterior, es decir, la que él llama «contemporánea» (para entendernos, «moderna»). Vuelta al intimismo. La creación de personajes poéticos que no es necesario entender como meros símbolos de la subjetividad. Un estilo narrativo, o semi-narrativo. El poema relato. La utilización de la ironía y otros juegos verbales. Estilo menos luminoso y espectacular (que el de la modernidad). Imitación del lenguaje coloquial. La metafísica se ha convertido en ética. El poema de evocación autobiográfica, meditativo o tiernamente grotesco.

Todas estas características de lo que Carlos Bousoño conceptualiza como poesía «postcontemporánea» son, en efecto, aplicables a lo que en otros países se conoce como una rama de la poesía «postmoderna», y, como he dicho, este crítico, sin conocer este último concepto, es el que con más sensatez lo aplica a la poesía de la postguerra. No obstante, con la perspectiva que nos han dado los años, veríamos cómo parte de esa estética postmoderna eran también el neoirracionalismo postista, el culturalismo y la poesía más sensorial e imaginativa de los poetas andaluces, y el neovanguardismo de algunos poetas ignorados en la evaluación de la poesía postcontemporánea por parte de Bousoño.

Pero a pesar de este lúcido análisis de algunas características de la postmodernidad, no será hasta los años 80 cuando se empiece a usar y abusar del término en España, con muchísima menos fortuna que lo hiciera Bousoño. Yo mismo, en el periódico *El País*, en abril de 1985, publiqué un artículo bajo el título de «La postmodernidad cumple 50 años en España», donde intentaba sintetizar y aclarar no pocos malentendidos que se daban en nuestro país respecto al uso del concepto de postmodernidad y a sus orígenes. Yo sólo resumía allí algunas lecturas de libros y artículos sobre este tema y, en absoluto, trataba de convencer a nadie de que yo tenía la respuesta última al confuso panorama del uso y la definición de dicho concepto. Lo que sí arriesgaba allí, aunque precedido por Bousoño como ya he indicado, era la idea de definir a la poesía española de postguerra como poesía postmoderna.

Lo que es importante retener de todo esto es que me parece obvio que, tanto la llamada generación del 50 como las demás de la postguerra hacen parte, en sus diferentes facetas, de una estética más global que se viene llamando *postmodernidad*. Y que los debates poéticos de los años 50, son (tanto la idea de la poesía como comunicación y la poesía como conocimiento) íntegramente postmodernos.

IV. ALGUNAS CONCLUSIONES

Michel Foucault escribiría en un ensayo sobre «Teorías e instituciones penales» que «ningún cuerpo de conocimientos puede ser formado sin un sistema de comunicación, archivos, acumulación y desplazamiento que es en sí una forma de poder y el cual está ligado, en su existencia y funcionamiento, a las otras formas del poder». Y en realidad las polémicas alrededor de estos dos conceptos poéticos tenían más que ver con una lucha de poderes literarios, entre Madrid y Barcelona, y con un deseo de desprestigiar, desplazar, por parte de los de Barcelona, a los que ellos consideraban los malos poetas sociales, que aplicaban mecánicamente el principio de poesía como comunicación o transmisión de un contenido específico. Pero la mala conciencia de estos poetas de Barcelona no les permitía pronunciarse francamente, porque tenían que mantener las buenas relaciones con el poder (Aleixandre/Bousoño), y el de la misma poesía social que estaba de moda por aquellos años.

Mas no todo lo que se había producido bajo el lema de poesía social tenía

una calidad inferior, ni dejaba de participar de la idea de la poesía como un proceso de conocimiento: éste era el caso de la obra del propio Carlos Bousoño y de la de José Hierro (que publica en 1957 un libro de título significativo, *Cuanto sé de mí*), y de Blas de Otero, entre otros. A su vez, muchos textos de los que oponían a la poesía como comunicación se habían comprometido con la realidad social y política de España (aunque fuera a partir de un yo muy individual y desde un lenguaje muy personalizado), con textos que partían de unos presupuestos éticos previos a la escritura del poema.

Voy a concluir con unas cuantas declaraciones de poetas que estuvieron relacionados, de lejos o de cerca, con estas polémicas. José Ángel Valente, en 1990, refiriéndose a la antología de José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, publicada en 1960, escribe en el periódico *Diario 16* (21 de abril) lo siguiente:

La antología en cuestión servía sobre todo para que cristalizase un grupo de poder (literario, pero poder) que iba a tener en Barcelona su asiento y que trataría de arrebatar el centro al grupo de igual naturaleza que presidía, en Madrid Vicente Aleixandre.

También respecto de este grupo —en cuanto tal— yo estuve «a la contra». Ambos —cada uno a su manera— me hicieron sentir muy pronto la importancia ética de la indocilidad. A pesar de generales y cortesos entendimientos, ambos grupos —como es lógico— no se querían entre sí.

Aleixandre desestimó intensamente a Castellet y a su grupo, sobre todo después de la publicación de la mencionada antología.

Barral, en una mesa redonda, en 1987, declararía respecto al grupo de poetas de Barcelona: «hicimos que poetas que venían de otros sitios, de otros mundos literarios, de otros ambientes literarios, conectasen con nosotros y, creyesen que nosotros estábamos *à la page*, no se sabe de qué, de una literatura extranjera, que no era contemporánea, era más bien histórica». José Agustín Goytisolo, en el mismo encuentro de Oviedo, declararía a su vez: «Cuando se hablaba esta mañana de poesía como conocimiento, justamente creo que todos nosotros escribíamos sobre lo que conocíamos». Y Jaime Gil de Biedma, en una conversación con dos críticos diría: «lo que ocurrió con la crisis de la madurez de fin de la juventud, es que me di cuenta que todo lo que yo había esperado de la poesía era nulo, no existía y era un puro engaño».

En todo caso, las polémicas antes consignadas fueron el germen solapado que anunciaba ya ese deseo de poder por parte del grupo de Barcelona. Quizás todo haya sido, como escribe Carme Riera al principio de su libro *La escuela de Barcelona*, un afán por no caerse de la historia de la literatura. «Tanto Barral como Gil de Biedma [dice Riera], igual que Goytisolo, se dan cuenta de que pertenecer a una generación poética, aunque tal generación no exista en rigor, otorga carta de ciudadanía literaria, asegura un puesto en la historia de la literatura o, por lo menos, en las páginas de los manuales. De lo contrario, se es un *excedente*, un epígono, siempre difícil de encasillar o, peor aún, *no se es nadie*».

A esta realista, pero deprimente, visión de la historia de la literatura espa-

ñola, yo quisiera responder, para terminar, con el fragmento de un poema de Borges que lleva por título «A un poeta menor de la antología»; dice así:

¿Dónde está la memoria de los días
qué fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?
El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.
Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales
[historiadores;
de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor, una tarde.
[...]
Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?