

# Ensayo y creación literaria

Manuela Ledesma Pedraz, ed.



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**AULA DE LITERATURA COMPARADA**

**I SEMINARIO**

***ENSAYO Y CREACIÓN LITERARIA***

**Manuela Ledesma Pedraz**  
EDITORA



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

CEP (Catalogación en Publicación). Universidad de Jaén. Biblioteca

**Ensayo** y creación literaria / coordinadora, Manuela Ledesma Pedraz. — Jaén: Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 1998.

ISBN 84-89869-34-0

1. Creación literaria, artística, etc. 2. Ensayo (Género literario). I. Ledesma Pedraz, Manuela, coord. II. Universidad de Jaén. Servicio de Publicaciones, ed.

82.081

© Manuela Ledesma Pedraz

© UNIVERSIDAD DE JAÉN

Diseño de cubierta: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén

Depósito Legal: J - 423/1998

I.S.B.N.: 84-89869-34-0

Difusión: Publicaciones de la Universidad de Jaén  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria  
C/. Paraje las Lagunillas, s/n. Edf. 8  
23071 JAÉN  
Teléfono (953) 21 23 55 - Fax (953) 21 22 35

Impreso por: Artes Gráficas ÁVILA  
C/. Peñamefécit, 14  
23006 JAÉN  
Teléfono y Fax 953 26 74 66

## POÉTICAS REHUMANIZADORAS EN LA ESPAÑA DEL MEDIO SIGLO: LA ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA

*Antonio Chicharro Chamorro* (Universidad de Granada)

Para Dámaso Chicharro Duarte, por los imborrables años de adolescencia y juventud compartidos, *in memoriam*

### *Introducción*

Siempre es para mí ocasión de placer volver a Jaén y hoy lo es aún más por cuanto se inauguran las actividades del Aula de Literatura Comparada creada por el Secretariado de Promoción Cultural del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Jaén. Por esta razón, permítaseme que comience agradeciendo públicamente a esta Universidad el honor que me hace con haberme invitado a participar en este primer ciclo programado sobre «Ensayo y Creación Literaria». Y permítaseme también que felicite a los promotores de esta iniciativa tanto por la proyección del marco institucional creado como por la programación particular del ciclo que va a ocuparse de diversas literaturas y horizontes culturales desde esa perspectiva unificadora que representa la fundamental cuestión ensayística.

En este sentido, mi aportación de esta tarde trata de dar respuesta concreta a alguna de las preguntas formuladas en el díptico de presentación del seminario. En concreto, trataré de responder a las cuestiones de qué les impulsa a unos escritores o, en mi caso, poetas a adentrarse en el terreno de la reflexión y qué pretenden al hablar de su propia obra y del discurso creador en general. Pues bien, tanto por razones de operatividad empírica como de plural interés cognoscitivo voy a ocuparme de las ideas literarias expuestas al frente de los poemas seleccionados por los poetas incluidos en la conocida *Antología consultada de la joven poesía española*, publicada en 1952, una antología que inauguró en la postguerra un *modus operandi*, el empleo de encuesta con selección previa de encuestados, unos sesenta en el caso que nos ocupa, de gran eco posterior en la extensa y tal vez excesiva página que nuestra historia literaria más reciente dedica a las antologías de poesía.

La justificación de la antología, así como del método seguido para la selección de los poetas antologados, queda expuesta en la introducción de la publicación. Allí se afirma lo siguiente: dado que la poesía de cada tiempo -reflexiona el editor en su introducción anónima- es uno de los fenómenos humanos más interesantes y sugeridores y dado que la poesía de ese momento en España es poco conocida y aun peor reconocida, se hacía necesario ampliar el estrecho marco de los iniciados, proporcionando un libro antológico que sirviera de orientación de lo mejor y más representativo de la *juven* poesía española de ese tiempo, conforme a los siguientes criterios y método: se excluyen los poetas conocidos de antes de la guerra, se limita la selección a poetas vivos en número no superior a diez -número que quedó efectivamente en nueve al haberse producido un demasiado ancho escalón valorativo, de veinticinco a quince votos, entre el noveno (Vicente Gaos) y décimo (José García Nieto) poetas votados- y se solicita a unos sesenta expertos lectores de poesía, de los que respondieron cincuenta y tres, cuya lista se ofrece en el libro <sup>(1)</sup>, que contestaran a la siguiente pregunta: «¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?» <sup>(2)</sup>. El resultado, por orden alfabético, ya lo conoce el lector: Bousoño, Celaya <sup>(3)</sup>, Crémer, Gaos, Hierro, Morales, Nora, Otero y Valverde. El resultado, por orden de votos conseguidos, es sin embargo otro, según Jacinto López Gorgé (1978: 13): Hierro (45), Otero (37), Valverde (37), Bousoño (33), Nora (31), Crémer (29), Morales (28), Celaya (26) y Gaos (25).

---

1 Esta lista vino a resultar en efecto representativa del mundo de las letras -poetas, críticos, expertos lectores de poesía, etc.- de aquel tiempo: José Albi, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Arce, Enrique Azcoaga, Ricardo J. Blasco, Germán Bleiberg, Ana Inés Bonnín, Carlos Bousoño, Pedro Caba, Jorge Campos, Bernabé F. Canivell, José Luis Cano, Vicente Carrasco, Gabriel Celaya, Juan E. Cirlot, Carmen Conde, Victoriano Crémer, Ventura Doreste, Angela Figuera, Vicente Gaos, Ramón de Garciasol, Ildefonso Manuel Gil, Fernando González, Jacinto López Gorgé, Ricardo Gullón, José Hierro, María de Gracia Ifach, Rafael Laffón, Luis Lendínez, Leopoldo de Luis, Susana March, Trina Mecader, Manuel Molina, Rafael Montesinos, Rafael Morales, Eduardo Moreiras, Pío G. Nisa, Eugenio de Nora, Antonio Oliver, Ricardo Orozco, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Vicente Ramos, F. C. Sáinz de Robles, Carlos Salomón, Alberto Sánchez, José María Valverde, Pura Vázquez, Antonio Vilanova, Luis Felipe Vivanco y Concha Zardoya.

2 Resulta más que curiosa la coincidencia en la práctica con la posterior teoría de Michael Riffaterre acerca de los criterios de análisis del estilo, en la que se refiere al arquitecto o conjunto de informadores expertos que proporciona con objetividad los indicios de los estímulos codificados en el discurso, posterior objeto de estudio del analista estilístico-estructural, tal como puede leerse en su *Ensayos de estilística estructural* (Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 55-64). Pues bien, este conjunto de encuestados viene a funcionar, con las limitaciones lógicas, como una especie de arquitecto, al señalar los nombres de los poetas de mayor de calidad, conforme a las reglas de juego establecidas.

Pero no es mi propósito insistir ahora en las diferentes cuestiones críticas e histórico literarias que suscita tan a la postre influyente y canónica antología, cuestiones por otra parte inteligentemente abordadas por, entre otros críticos, Juan Manuel Molina Damiani en el primer capítulo, «La poesía española en la década de los cincuenta: la poesía como comunicación y la poesía como conocimiento», de su libro *Aljaba y Advinge (1951-1955) en la España poética del medio siglo* (1991:42-48), al que remito. Lo que me propongo es efectuar una aproximación a las poéticas allí introducidas, tal como he dejado dicho.

### *Del espacio teórico y de la función de las poéticas esenciales*

Para comenzar a responder a las preguntas enunciadas, hemos de saber que los poetas antologados ofrecieron sus reflexiones poéticas, salvo en el caso de Vicente Gaos cuyo texto no llegó a tiempo, según se justifica formalmente en la antología (1952: 82), sin que tal afirmación elimine la sospecha de mentira piadosa, obligados de alguna manera por el editor, quien, anónimamente y en tercera persona <sup>(4)</sup> en la introducción titulada «El editor se justifica» -se trataba de Francisco Ribes, como todo el mundo sabía ya entonces (v. García Nieto, 1952; Gullón, 1952, entre otros muchos) y Jacinto López Gorgé aclaró definitivamente, contando incluso con pelos y señales, los datos estadísticos y los nombres propios, todo el proceso de gestación y desarrollo de la nombrada antología (López Gorgé, 1953 y, especialmente, 1978)- les solicitó, según allí se afirma (1952: 12), «unos trabajos previos, no de Poética precisamente -término

---

3 Aunque Celaya llegó a publicar, costeándose el desde luego, su primer libro antes de la guerra, *Marea del silencio* (Zarauz, Ixtaropena, 1935), libro de inspiración surrealista en buena medida, éste no llegó al público lector debido a la guerra civil que se desató y a la destrucción por acto de guerra de los ejemplares depositados para su distribución y venta en la librería de León Sánchez Cuesta de Madrid. La guerra también frustró la edición por Aguilar, prevista para 1936, de su premiado libro, Premio «Lycéum Club Femenino», *La soledad cerrada*. Éste aparecería editado en 1947 en la colección «Norte» de San Sebastián, creada y sufragada por el mismo Gabriel Celaya. El poeta cumplía, pues, las condiciones para ser seleccionable para la antología en cuestión.

4 «Quiso que otros la dieran [la antología] por él -dice el editor (1952:7)-, pero entre los fracasos parciales que ha de reconocer, éste es uno de los que más lamenta: pues el sonar su voz en este concierto significa echar por la borda el querido anonimato en que siempre se refugió para mejor reír de sus pecados». El anonimato se deshizo pronto, como queda dicho en el texto, pues a pesar de tratarse de casi un desconocido en el mundo editorial y en el de la poesía, estaba casado con María Gracia Ifach, pseudónimo de Josefina Escolano, más conocida en el mundo literario por algunas publicaciones de creación y, muy especialmente, de crítica literaria, responsable además de la segunda y última edición de la antología que nos ocupa, hoy agotada.

de moda hoy, y por tanto muy usado y abusado-, sino del «modo de concebir y realizar su Poesía». Léanse -afirma a continuación- con la atención que merecen esos sustanciosos trabajos y los poemas que les siguen, y aparecerán -todo lo claro que es posible- dos actitudes perfectamente diferenciadas». Así es, en efecto, como ahora veremos: se observan dos grandes bloques reflexivos unidos básicamente por lo que es una visión rehumanizadora de la poesía. Pero antes de ocuparnos de estas reflexiones y de su tipología, no podemos perder de vista que en realidad, pese a lo afirmado por el editor, se trata de teorizaciones y elementos reflexivos, ideas y argumentos literarios que nutren las poéticas respectivas de los autores antologados. Se trata, a pesar de lo que se dice, de poéticas, eso sí, de distinto grado de profundidad y calado, ofrecidas desde una perspectiva ensayística y ajenas a toda elaboración sistemática fuerte sustentada en una base disciplinar de estirpe filológica. Se trata, tal como he dejado escrito en otro lugar (Chicharro, 1997: 13-14), de reflexiones generales acerca del discurso poético esencialmente considerado, reflexiones que en consecuencia se basan en unas posiciones estéticas determinadas y que, consecuentemente, vienen a formar parte más del pensamiento literario que de lo que hoy llamamos pensamiento literatológico o pensamiento de orientación científica<sup>(5)</sup>. Hablar así supone considerar estas reflexiones estrechamente relacionadas con un tipo de quehacer poético, sirviendo las mismas para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria.

Este tipo de reflexión ensayística de base hermenéutica funciona normativamente, con sus enunciados recomendativos, al establecer de manera expresa o tácita unas normas de escritura y lectura específicas, ofreciendo determinada concepción de lo que pueda ser el discurso poético, que resulta cosustancial a determinada práctica poética particular, como ya he dejado dicho y como subrayan las afirmaciones al respecto efectuadas por Carlos Bousoño al comienzo mismo de sus palabras colocadas al frente de sus poemas en la misma *Antología consultada de la joven poesía española* que nos ocupa: «Lo que el poeta dice de las obras ajenas o de la poesía en general, no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima. No exijáis, pues, de él verdades generales, universal o intemporalmente valederas. Todo artista, en cuanto tal, no ve más allá de sus narices. Pero aunque reducido, el campo de su visión es un orbe completo y está regido por leyes perfectas e inexorables. Atento a esas leyes, creyente de ellas, no puede escuchar la música de otros universos, y sólo se para a oír las misteriosas cadencias fraternales» (Bousoño, 1952: 21). Quedan, pues, respondidas en parte las preguntas que abrámos anteriormente. Además, no resulta difícil comprender, de un lado, la conveniencia de

---

5 Dado que no es ésta la mejor ocasión de extenderse en consideraciones al respecto, remito a mi trabajo «La Ciencia de la Literatura», en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (Coordinador) (1996), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, pp. 121-137, donde se comprenderán las razones de esta especificación.

este tipo de reflexiones por cuanto vienen a suministrar al lector ciertas claves interpretativas que le aseguren el éxito en su lectura, ya que la creación poética es resultado de operar, por decirlo con hoy algo desgastadas afirmaciones teóricas al calor del dinamismo semiótico, con un código muy restringido y aun particular sobre un código masivamente soportado, constituyendo una suerte de lenguaje secundario; de otro lado, no puede ignorarse que estas reflexiones no resultan gratuitas, sino que terminan funcionando en determinada dirección de movimiento ideológico-estética, imantadas socialmente hacia un norte, al tratar de actuar sobre el receptor, quien será el que finalmente sancionará acerca del valor literario, de acuerdo, como dice Mignolo (1986: 19 y ss.), con las regulaciones del universo de sentido y los marcos conceptuales vigentes en la comunidad interpretativa, lo que explica la adecuación, en distinto grado, a unas exigencias mínimas por parte de los creadores y lo que explica también el hecho de que, cuando éstos contravienen las convenciones sociales, estéticas y literarias al uso, se vean obligados a redoblar sus esfuerzos teorizadores para modificar hasta donde sea necesario el marco convencional soportado por los receptores quienes decidirán finalmente sobre el valor literario. Esto explica que, como dice Castellet con tal vez excesiva contundencia crítica en su introducción a otra conocidísima e influyente antología *Un cuarto de siglo de poesía española* (1966), las poéticas de la *Antología consultada* lo que venían era a cambiar el concepto mismo de poesía -en el caso de Ricardo Gullón (1952: 5), la manera de entender la misión del poeta- en relación con el sustentado por las poéticas presentes en la antología de Gerardo Diego: «Si comparamos las *poéticas* -dice- contenidas en dos antologías separadas exactamente por veinte años de distancia, podemos confirmar nuestra aseveración de que lo que estaba cambiando, en la poesía española, no era sólo la temática de los poemas o sus formas expresivas, sino el concepto mismo de poesía». Por tanto, estas reflexiones resultan ser tan necesarias como interesadas.

### *Las poéticas de la Antología consultada*

Pues bien, dicho esto, conozcamos las poéticas rehumanizadoras que llenan de principio a fin, salvo la de Vicente Gaos naturalmente <sup>(6)</sup>, las páginas de la *Antología*

---

6 Vicente Gaos (1919-1980) publicó en los años previos a la aparición, en 1952, de la antología que nos ocupa tres libros de poesía titulados *Arcángel de mi noche* (1944), *Sobre la tierra* (1945) y *Luz desde el sueño* (1947), libros que suministran la mayor parte de los poemas antologados, a los que hay que sumar algunos inéditos. Pues bien, con objeto de que el lector se haga una idea de la poética ausente de Gaos, paso a transcribir dos poemas de asunto metapoético, no seleccionados para la antología, que pertenecen a su libro *Sobre la tierra* y cuyos transparentes títulos son, respectivamente, «La poesía» y «La inspiración» (Gaos, 1945: 11-12 y 94-95). El primer poema, que tiene el valor añadido de abrir el poemario a modo de prólogo, dice así: *Así el lenguaje/ fue un instrumento dócil en las manos,/ dócil a fuerza de guardar silencio,/ oh*

*consultada de la joven poesía española*, una significativa antología cuyo año de publicación, el año 1952, ha sido sancionado convencionalmente por la crítica como una fecha de referencia de la consolidación de la llamada poesía social, pues no en balde la mayor parte de los nueve poetas antologados se pronunció abiertamente de palabra y de obra en favor de esta corriente poética, como vamos a poder comprobar.

**Carlos Bousoño** ofrece bajo el título de «El poeta y sus gustos» una serie de reflexiones poéticas, mostrando clara conciencia inicial del espacio esencialista en que se ubica su reflexión metapoética. De ahí que remita la reflexión general de un poeta al marco de su propia poesía: «Lo que el poeta dice de las obras ajenas o de la poesía en general, no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima. No exijáis, pues, de él verdades generales, universal o intemporalmente valederas» (Bousoño, 1952: 21). Prueba, pues, de esa perspectiva esencialista es el carácter normativo con que actúa, lo que explica al mismo tiempo que el poeta admire sólo las obras de aquéllos cuya producción tiene un parentesco con la suya. A continuación, establece una doble tipología prospectiva de los poetas según la amplitud, lo que producirá una obra de variados registros, o estrechez, lo que la llenará de monotonía, de sus gustos poéticos. El resto de su abierta reflexión transcurre por la vía de la caracterización del acto crítico como actividad normativa autofundante ->«El mejor crítico es siempre el poeta. Pero desconfiad de sus juicios cuando os hable de aquellos autores que no se le parecen» (Bousoño, 1952: 22)-, de la mostración de sus preferencias literarias -los de «su cuerda»: cancionero español, San Juan de la Cruz, Lope, ¡Quevedo!, Góngora, Shelley, Keats, Verlaine, Leopardi, Bécquer, Antonio Machado, Unamuno, Rilke, y de la poesía posterior, un buen plantel lírico- como vía de conocimiento de su propio quehacer poético. Tales planteamientos, pues, acerca de la crítica justifican que Carlos Bousoño considere que toda crítica debe ser positiva al ser una crítica de gusto, dejando al juicio de los demás aquella obra que no nos guste.

---

*servidumbre pura, / oh paciencia veloz, maduro otoño / que das tu pesadumbre en  
frutos, no / la promesa incumplida, / la isumisión temprana en primavera / que Dios  
acepta, sonriendo. / Fruto en granazón ya, trabajo oscuro, / fiel y mortal trabajo / del  
árbol de mi vida, de ese árbol / que en tu bondad no has abatido, / aunque lo  
combatieron muchos vientos, / muchos vientos de noches sin estrellas, / antes de  
serenarse / en su copa la música, sí, antes / de la visita de tu luz, Dios mío. / Por eso  
canto. El texto del segundo poema, «La inspiración», es el siguiente: Callar. No  
hundirme en el trance / violador de mi mortal costumbre, / queriendo albergar en un  
corazón preciso / al insaciable Espíritu que fluye en todas las cosas, / con el rápido  
ardor del pasmo, / veloz como la paciencia eterna de la luz que atraviesa el espacio, / sin  
detenerse en la noche, / arrastrando su cabellera rebelde, / rozada apenas por el frenesí  
de los astros. / Callar, callar sólo. Pero los fuegos / interiores no se resignan / a dar su  
mudo resplandor ahogado, / a abrasarme en lo arcano / de las entrañas trémulas /  
cuando el estremecimiento, el alentar, el vértigo rondando, en torno, con la torpeza de  
un pájaro, / pugnan por encontrar la evasión creadora, / aunque un corazón no sea  
nunca infinito.*

En la segunda parte de su poética, Bousoño ofrece algunas indicaciones sobre la proyección temporal del poeta -éste no debe ser muy de su tiempo, si quiere asegurar una mayor pervivencia de su poesía- y establece que una es la vida de la poesía y otra la del poeta-hombre. Acaba Bousoño pronunciándose sobre la cuestión candente de su tiempo -la poesía realista-, ofreciendo una redefinición de la misma: «¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista -en la introducción a sus *Poesías Completas. Primavera de la muerte*, de 1960, no dirá otra cosa: «Si se me permitiesen confesiones íntimas, diría que mi más honda raíz existencial consiste en el ansia, más aún, el frenesí de hallar, palpar y degustar la realísima realidad» (Bousoño, 1960: 19)-: no hay poeta que no transmita un contenido *real* de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos). Pero si queréis significar «poesía escrita en el lenguaje consuetudinario», no estoy conforme. Y si deseáis decir «poesía que refleje las cosas tal como son», no logro entender lo que esas palabras pretenden significar» (Bousoño, 1952: 25).

Estas reflexiones, que atienden en su primera parte a la cuestión fundamental disciplinaria -no en balde es uno de nuestros más importantes teóricos de la poesía vinculados a la universidad- y que acaban definiendo lo que para su autor es poesía, contravienen lo que otros poetas más a la moda o al modo de su momento piensan al respecto, tal como lo vamos a poder comprobar a continuación, dando pie a que Castellet afirme desde sus reduccionistas planteamientos críticos que Bousoño se muestra decididamente irrealista, siguiendo vigente en su caso la concepción de la tradición simbolista de la poesía en la que se rehuye la relación con la realidad objetiva.

**Gabriel Celaya**, con el becqueriano título de «Poesía eres tú» que alude a la poesía como comunicación, extendida concepción poética que entrará por estos años en forzada polémica con la idea de la poesía como conocimiento (*cf.* Chicharro, 1997), expone en siete apretados puntos su ideario poético de gran influencia en los poetas coetáneos, ideario que paso a resumir. En primer lugar, afirma que, frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y del ahora, una poesía de la vida y para la vida, no escapista. En el segundo punto expone su tipología de los poetas: los poetas perfectistas, que persiguen la belleza, y los temporalistas, que procuran la eficacia expresiva, lo que resulta más importante que la perfección estética. A continuación, ofrece una concepción de la poesía como una práctica transformadora de la realidad, con una finalidad instrumental más que estética: «La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es» (Celaya, 1952: 44). Ofrecida esta concepción pragmática del discurso poético, se comprenderá la siguiente idea, punto cuarto, por la que el poema se considera resultado de la integración de todo lo humano -barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política-, no siendo neutral como tampoco lo es el

poeta-hombre. Celaya define, pues, la poesía como «un modo de hablar», esto es, como comunicación entre creador y receptor que vibran a una, con una función mediática que deja en nada la materia verbal. Los puntos siguientes muestran, en coherencia con lo ya expuesto, una idea acerca del sentido colectivo y de la proyección social de la poesía, resaltando el papel mediúmnico del poeta, un punto de la red social, cuyo compromiso social no puede eludir, pues le cabe la misión social de dar voz a cuanto calla: «Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé a luz» (Celaya, 1952: 45-46). Finalmente, se pronuncia sobre el destinatario de la poesía, la inmensa mayoría, así como sobre la creación de un público lector y la transmisión de una conciencia a que se debe la misma.

En nueve brevísimos puntos, condensa **Victoriano Crémer** sus «Notas para acompañar a unos poemas», texto del que no reniega, por lo que lo incorpora a su más larga reflexión poética última (Crémer, 1984: 13-14). El poeta leonés muestra con ironía el carácter marginal de la poesía y de los poetas: «La Poesía es un extraño culto, sostenido por gentes de muy dudosa eficacia vital» (Crémer, 1952: 63); denuncia el perfectismo poético individualista, reivindicando implícitamente el compromiso de la poesía con el «hombre a secas»; a continuación, en el punto cuatro, se refiere a su relación con la poesía, mostrándose a favor de la experiencia particular y directa y rechazando por irracional «la entrega total, ciega y fatalista» a la poesía. Se refiere después a la poética en tanto que teoría esencial prescriptiva, a la que no le otorga ningún crédito ni consecuentemente ninguna eficacia práctica: «Desconfío bastante de esas teorías por las cuales puede suponerse que se logran excelentes poemas como algunas especies de cultivo cereal» (Crémer, 1952: 64). El resto de sus notas reflexivas señala sus principios poéticos más elementales o primarios: que la poesía se hace con ideas claras y buen corazón (punto sexto), cosa que no ocurre en el marco de la poesía contemporánea (punto séptimo); que el poeta debe estar atento a la realidad: «Para escribir Poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela» (Crémer, *ibidem*); y, finalmente, que la poesía es comunicación, por lo que el poeta debe descubrir al ser al que dirigir su mensaje.

Muy extensa y discursiva es la aportación reflexiva del más valorado poeta de la antología, **José Hierro**. Con el título de «Algo sobre poesía, poética y poetas» ofrece un panorama de sus ideas al respecto, distribuidas en diversos apartados y subapartados que a su vez titula «Poesía», «El poeta», «La inspiración», «Letra y música», «Oscuridad y misterio», «Ir a ciegas», «Clasificación de los poetas de hoy», «Mi poesía», «El tiempo que corre» y «Posición». En «Poesía», tras reconocer el fracaso a que conduce toda definición, considera que la poesía es una cualidad especial o un don, el «don de Dios» de Juan Alfonso de Baena, existiendo ésta aun sin los poetas, quienes son meros transmisores que corren el peligro de quedarse en los medios, las palabras, y olvidar el fin, la poesía. Por lo que al poeta respecta, éste posee dos facetas, la del iluminado y la del lógico, lo que le conduce a recibir unas palabras y a buscar las demás. Esta reflexión le lleva

consecuentemente a tratar de la inspiración -la llamada misteriosa, una emocionada sensación sutilísima que necesita transmitir, cierto ritmo prepoético- y del proceso creador subsiguiente: «Primero se acerca el poeta a ella [la sensación] a través de una correspondencia rítmica: un monstruo de sílabas átonas y tónicas, casi pura melodía. Después, el ritmo cuaja en métrica: versos todavía sin palabras, pero ya con color, con tonalidad musical, mayor o menor (Hierro, 1952: 100-101). Una vez captada la música del poema por el poeta iluminado, esto es, «lo que hace claro para la sensibilidad lo que resulta inexplicable a la razón», el poeta-hombre en su faceta de poeta lógico cantará sobre ella la letra humanísima de sus tristezas, aspiraciones, fantasías, recuerdos y alegrías, esto es, lo que tiene de común con los demás hombres, siendo la letra, pues, lo que queda en el poema después de ser traducido, por lo que la palabra, en cuanto letra, ha de ser justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa, esto es, «un simple recipiente que impide que la idea se derrame». José Hierro defiende en cualquier caso el poema completo y la claridad, considerando la oscuridad poética como un defecto de expresión. Por esta razón, lo real misterioso, de lo que la poesía es su modo de conocimiento, ha de ser abordado con claridad de expresión: «Cuando el sentido gramatical de la palabra se detiene ante el misterio, la música de ella lo alumbró con extraña luz» (Hierro, 1952: 103). En todo este proceso de encadenamiento en palabras de música y letra, el poeta va a ciegas, sin saber si apresó un poco de poesía en su poema, resultando siempre lo logrado menor que lo pretendido.

Tras esta serie de explicaciones básicas de lo que pueda ser la poesía, del proceso creador, de su sentido, etc. Hierro ofrece una clasificación de los poetas de su tiempo, distinguiendo entre los que nada tienen que decir (versificadores cuya letra no tiene vida ni autenticidad), los que no saben decir lo que pretenden decir (el «quiero y no puedo» de la poesía nutrido de buenas intenciones que prepara al menos el advenimiento de los poetas) y los que no resuenan con su tiempo (los que no vibran con su tiempo o intemporales).

El resto de sus palabras lo dedica a hablar de su poesía, de ésta en relación con su tiempo y de su posición. En cuanto a su poesía, José Hierro afirma que es honrado cuando escribe y que pertenece al grupo de los poetas que no saben decir. Por lo que al tiempo que corre y su relación con la poesía, deja escrito que la poesía es siempre la misma, si bien, como el río, moja orillas distintas y refleja diversos cielos a lo largo de su curso. Escribe respecto de su tiempo poético que le gustaría creer que es el momento más intenso, anubarrado y hermoso de la poesía, pero las aguas poéticas bajan turbias. Se confiesa aldeanamente enamorado de un tiempo, al que supedita la poesía en cuanto documento vivo y cálido. Su posición, finalmente, es la de un poeta comprometido, pues el signo de su tiempo es social. De ahí que el poeta necesite ser narrativo o épico y que el lector se comunique con el poeta buscando al ser que le canta.

Acaba con la siguiente definición provisional de la poesía: «un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está

vivo. Y estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época» (Hierro, 1952: 107), definición mantenida en lo esencial en sus discursos reflexivos posteriores, así como el resto de sus planteamientos sobre poesía social (v. Hierro, 1962: 5-12, entre otros textos reflexivos).

**Rafael Morales** comienza afirmando en su «Poética» su radical ignorancia acerca de cómo llegó a escribir poesía y por qué elige determinadas formas de expresión: «La verdad es que lo ignoro todo ante el formidable, maravilloso fenómeno poético» (Morales, 1952: 125). Posteriormente, al preguntarse qué busca al escribir poesía, se refiere a su prehistoria poética, contando una anécdota de la infancia, y al deseo de expresar antes y ahora un sentimiento y comunicar una emoción sentida. En el apartado penúltimo de sus reflexiones expone su vinculación expresa con la corriente social, reconociendo al verdadero destinatario de su poesía: «Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta! Siempre he pensado así y he escrito, no para la minoría, sino para la mayoría. Esto no quiere decir que rebaje mi poesía a lo facilón y manido, para que a todos llegue. Eso es lo que hacen los que no saben otra cosa. Sin embargo, siempre cuido de ser comprendido, a lo menos por una mayoría relativa, que es con la única que deben contar los artistas. Jamás se ha hecho arte para la gente de gustos no refinados» (Morales, 1952: 126). Sus poemas, concluye, están inspirados por el dolor.

**Eugenio de Nora** que, bajo el título de «Respuestas muy incompletas», adopta la forma de carta, contesta a la solicitud del editor con cierta extensión, señalando que tiene, más que un modo de concebir la poesía, una experiencia de ella, lo que hace que la viva en concreto y no en abstracciones hueras. En cualquier caso, ofrece sus consideraciones no acerca de una concepción de la poesía, sino de su modo poético, por lo que se refiere a sus primeros poemas, poemas que fueron *necesarios* y con los que buscó a los otros.

Ofrece en el siguiente párrafo unas tan fundamentales como influyentes consideraciones sobre lo que ya entonces se nombraba despectivamente como poesía social: «*Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es «algo» tan inevitablemente social como el trabajo o la ley» (Nora, 1952: 151). De ahí su proyección para todos sin excepción, aunque eso no elimina la existencia de escritores «de onda corta», esto es, escritores con zonas en que no se oyen. Consiguientemente, toda poesía es «humana» y «social», pero con un grado distinto de plenitud, al apartarse más de lo esencial humano y de la vida aquella poesía que se preocupa más de la «belleza», de la «forma» y del «en sí». A partir de estas consideraciones, se comprende internamente que Nora establezca la existencia de una jerarquía de personalidades poéticas. En cuanto al modo de realizar la poesía, reconoce el «hecho indudable» de la inspiración, así como el del trabajo que ésta implica.

En cuanto a su obra poética, señala Eugenio de Nora que ésta es modesta y que escasamente puede tener en algunos momentos la pretensión de llegar al alma de la mayoría, lo que se justifica por el estado lánguido y apocado de la cultura de su tiempo, al que ha contribuido una larga nómina de poetas puros, de versificadores de cuarto cerrado proyectados a la inmensa minoría, nómina nutrida por poetas anacrónicos y socialmente nulos que no representan ni encarnan a nadie. Respecto de la técnica, dice: «No tengo preferencia alguna, dogmática ni práctica, entre el verso libre o nuevo y el clásico tradicional: cada poema tiene su secreto, su estructura y su ley. Creo que la poesía no debe ser muy «brillante»; al menos yo busco la concisión: creo que la riqueza debe estar en el poeta, disponible para encontrar la palabra, la imagen, el recurso justo y necesario, único en cada verso; en ningún caso debe exhibirse para «deslumbrar» al lector. Insisto: no veo la poesía como un lujo, sino como un trabajo, como una obra necesaria» (Nora, 1952: 154).

El resto de reflexiones da cabida a problemas tan de su momento como el del poeta y su situación marginal, recomendando «tomar contacto y confundirse, identificarse con lo que está más lejos de nosotros, y con lo que está muy cerca, que a veces ignoramos aun más», procurando la alegría creadora. Trata también de la poesía como acción social, «escribir es obrar», cuyo dominio es el de la palabra, debiendo aprovechar los nuevos medios de comunicación para darse a grandes sectores de la sociedad y así «hundir raíces en los hombres todos para tomar y devolverles energía y esperanza» y sumergirse en la vida (Nora, 1952: 157).

**Blas de Otero** también lleva su contención y cuidados poéticos habituales al dominio reflexivo que ensaya bajo el título de «Y así quisiera la obra». Muestra sus ideas poéticas en ocho breves puntos. Comienza apelando a que se escriba para la inmensa mayoría y advierte que la causa de la desatención actual al respecto está más en la voz que en el oído. Continúa planteando la necesidad de elaborar una poesía positiva «de acuerdo con el mundo». El tercer apartado de su reflexión esencial se ocupa de recomendar la tarea poética más apropiado para su tiempo: «demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla» (Otero, 1952: 179), lo que resultará difícil si no se dispone de una escala de valores y unas verdades que nutran un ideal positivo. Estas reflexiones previas le llevan a afirmar su creencia en la poesía social y en el realismo, entendiendo por realismo un modo de mostrar la realidad, un modo de conocimiento. Reivindica después la poesía como añadidura de la vida y no como sucedáneo de la misma. Y termina prescriptivamente, «hay que escribir a favor del viento, pero contra corriente», si bien antes ofrece la siguiente consideración técnica: «Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera*» (Otero, 1952: 180).

«Poética y metafísica» es el ambicioso título puesto por **José María Valverde** a su también breve reflexión metapoética, reflexión que se llena inicialmente de unas consideraciones en que reconoce la saludable preeminencia de la obra sobre toda teoría

previa y en que subraya el hecho de la naturaleza artística de la poesía, algo que anda oscurecido en su momento debido al «clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas» (Valverde, 1952: 199), pero no de metafísica en el buen sentido, afirma, «en el sentido futuro de que habla Heidegger, fuera ya de una técnica y una disciplina cultural precisa, como el estrato último de concepciones y creencias constitutivas, tal vez expresado en diversos géneros literarios» (Valverde, *ibidem*).

Este preliminar le lleva a justificar la inconveniencia de que él elabore una poética. No obstante, se atreve a decir algo muy elemental y genérico. En concreto, que la poesía debe echar luz sobre las cosas, sin que las llegue a explicar ni a resolver; que debe dar voz a los anhelos perennes del hombre, sin que se atreva a aclarar las vías de su resolución; que pone delante el ser, sin que nos lo haga poseer. Concluye Valverde ofreciendo algunos datos biobibliográficos suyos y haciendo constar su catolicismo.

Una vez conocidas en sus aspectos internos más relevantes las reflexiones poéticas de los poetas antologados, estamos en condiciones de ocuparnos con mayor garantía de éxito de ciertas cuestiones que puedan aportar luz interpretativa del sentido de las mismas, de las tendencias que albergan, de lo que finalmente las une y diferencia, así como de ciertos principios básicos y operatorios.

### *De las tendencias de las poéticas de la Antología consultada y de sus aspectos comunes y diferenciadores*

Desde un principio y hasta ahora, la mayor parte de la crítica ha venido estableciendo la existencia de dos tendencias básicas en el seno de las poéticas en cuestión, tal como anunciaba el propio editor anónimo de la antología en sus palabras liminares. La crítica inmediata a la aparición de la antología, crítica favorable (Gullón, 1952; Cano, 1953a, 1953b, entre otros), parcialmente polémica (López Gorgé, 1953) y desfavorable (Entrambasaguas, 1952; García Nieto, 1952; Pérez Valiente, 1952) al proyecto básico que representaba la publicación, que ha sido analizada con claro criterio interpretativo-valorativo por Juan Manuel Molina Damiani (1991, 43-49), lo que justifica que no me extienda en la misma, sentó las bases interpretativas (Cano, *ibidem*, especialmente) seguidas muy de cerca o matizadas en numerosos estudios posteriores sobre la poesía española del medio siglo. Sin embargo, en el caso de la crítica efectuada por Ricardo Gullón (1952), a pesar de ser reconocidas globalmente las tendencias, se dio un paso más allá al preferirse aislar los elementos coincidentes en todas las poéticas, lo que tuvo escasa repersusión en su momento, resultando sumamente interesante como vamos a ver, pues rompe con cierto maniqueísmo crítico, tan frecuente como operativo por cierto en determinados momentos de nuestra reciente historia literaria.

Pues bien, desde un principio, como digo, se habló de la existencia de una tendencia realista, en perfecto desacuerdo con la poesía esteticista tanto coetánea como anterior, que vendrían a representar Celaya, Otero, Hierro, Crémer y Nora, y de una tendencia de orientación intimista que, sin rechazar el lenguaje poético realista, lo proyectaba en distinta dirección, no social precisamente, representada en especial por Bousoño y Valverde, así como de algún modo por Gaos y Morales. A partir de aquí, con matizaciones interesantes en algún caso, la crítica hace derivar sus explicaciones acerca de tan famosa antología. Por ejemplo, Castellet (*ibidem*), subrayando con coyuntural pragmatismo crítico el perfil de la tendencia realista, hará hincapié en la importancia que tiene tal actitud en el proceso de sustitución de la ensimismada corriente que representa la por él llamada poesía simbolista. De ahí su insistencia en señalar, tal como citaba en un apartado anterior, el cambio de concepto que representaba esta antología con respecto a la de Gerardo Diego. De ahí también que la crítica haya erigido convencionalmente la fecha de publicación de la *Antología consultada* en una fecha fundacional, al presentarse la tendencia social-realista como tendencia dominante en la España de un tiempo de silencio necesitada de su directa acción poética e ideológico-política. Entramos así en los años en que se da en efecto un realismo plural, si bien domina lo que Molina Damiani llama *realismo duro* -repárese en el texto reflexivo de Celaya, por ejemplo-, en que toca su cénit la idea de la poesía como comunicación con sus consecuencias prácticas en lo que se refiere al lenguaje poético directo, coloquial y, en el buen sentido de la palabra, prosaísta (v. Chicharro, 1997, *passim*), orientado masivamente para cumplir así con una función social ideológico-estética y política (González, 1982: 24).

Lo dicho explica que, como afirman Fanny Rubio y José Luis Falcó (1981: 41-45), los poetas realistas de la antología pasen a ser etiquetados de poetas sociales no sólo en siguientes antologías como la de Leopoldo de Luis (1965), sino en numerosas críticas despectivas del momento, lo que nos permite comprender que esta denominación naciera en principio como un insulto, insulto con claro valor deíctico al apuntar a la sobreañadida función social que tal práctica jugaría, pues toda poesía -Nora *dixit*- es social, del que habría de defenderse reflexión en mano el propio Gabriel Celaya, tal como he tenido ocasión de estudiar (Chicharro, 1989: *passim*; y 1997: *passim*). En fin, lo cierto es que tal distinción básica funciona durante algún tiempo con un sentido más que estrictamente cognoscitivo, esto es, funciona ideológico-estético-políticamente por razones que el lector debe suponer si conoce la historia contemporánea de España.

Las reflexiones poéticas forzadas por el editor de la *Antología consultada* supusieron, pues, a un tiempo la presentación-consolidación de una tendencia que se erige en dominante, el principio, y la aparición de matices internos entre los propios integrantes de la misma que anuncian su fin próximo (v. Damiani, 1991: 49), fin acelerado tanto por evolución interna de los poetas sociales y de su discurso creador como por forzadas polémicas y calculadas reflexiones acerca de la poesía como

comunicación y como conocimiento, tal y como el propio Carlos Barral ofrecería ya en 1953, algo de lo que me ocupé en el artículo «De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo» (Chicharro, 1997), sin que ello suponga ignorar la aparición de una poesía de la experiencia, de calidad, que aún de modo menos grueso lo social y lo personal. Ahora bien, como ésta es ya historia conocida por el lector y en cualquier caso resulta accesible en las numerosas publicaciones existentes sobre poesía española de postguerra, pasaré esta página para ocuparme muy especialmente de la especificación de ciertos principios en que, pese a la existencia de una ancha banda de matices, a la postre coinciden los socialrealistas y los subjetivointimistas, pues ha sido tanta la insistencia crítica no sólo en el reconocimiento de las diferencias, sino muy especialmente en el uso de las mismas, que se hace necesario insistir en los elementos coincidentes o compartidos, lo que puede resultar esclarecedor desde un punto de vista de las ideas estético-literarias generales y de su presencia en el subsuelo de la inmediata tradición que nos sustenta una vez transcurrido casi medio siglo desde la aparición de la entonces, sí, joven *Antología consultada*.

Pues bien, lo primero que comparten las poéticas que nos ocupan es una idea humanista del arte de la palabra que se proyecta a la vida, independientemente ahora de si social o personal. Todas estas reflexiones parten de posiciones «superadoras» de la tradición que representa el discurso vanguardista de preguerra, operando con la idea de rehumanización presente ya en los inmediatos años anteriores a la guerra civil española. En este sentido, las poéticas que nos ocupan pueden calificarse de *rehumanizadoras*, pues no hacen sino llevar a un extremo las ideas sobre la función y rehumanización de la poesía vividas en los años treinta <sup>(7)</sup>. De ahí que Ruiz Soriano (1997: 17) haya dejado escrito: «El proceso no sólo implicó la toma de conciencia histórica y social del poeta, sino también la revisión de muchas ideas artísticas y literarias, concretamente las

---

7 Son años en que se teoriza acerca de un arte para la vida, persiguiéndose la superación del arte puro y del vanguardismo formalista, tal como hacen Carlos y Pedro Caba en un artículo sobre la rehumanización del arte, recogido por Ruiz Soriano (1997: 19-20) y previamente aparecido en *Eco. Revista de España*, año II, núm. 9, octubre de 1994, en el que puede leerse en el último párrafo: «Ni Arte puro ni arte social, porque todo arte es esencial social y puro o no es Arte. Lo que empieza a incorporarse a nuestro tiempo es un arte que si hemos llamado «rehumanizado» no es porque en todo arte no haya raíces y proyecciones humanas (no faltaba más), sino porque había que oponer ese concepto, siquiera por razones dialécticas, al de «deshumanización» aplicado por Ortega. El nuevo Arte ha de ser *natural*, pero no *naturista*; serio, pero sin énfasis ni teatralidad; recio y genesiaco, con noble paternidad; lírico de vibración y filosófico de tejido, pero sin tesis, ni realismo, ni vidas vulgares y fotográficas; arte que conviva con la vida sin confundirse ni copiarse ambos, pero nutriéndose mutuamente en corrientes interosmóticas. Que la vida fecunde al arte y el Arte irrigue y fertilice la vida». En fin, todo un programa de acción artística llevado a cabo luego, en plena postguerra, en el dominio de la poesía por los mejores poetas socialrealistas: Hierro, Otero, Celaya.

de Ortega y Juan Ramón en torno al arte puro y la poesía *inteligente*». Se transitan ya los caminos machadianos en contra de la poesía pura y de la poesía de vanguardia y a favor de una poesía esencial en el tiempo para el hombre que cante y cuente lo personal y lo colectivo -ahí quedan las reflexiones de un José Hierro sobre la conveniencia de la épica o de un Gabriel Celaya sobre el carácter integrador y temporal de la poesía-, se oyen los ecos de la impurezas nerudianas y de los frutos surrealistas españoles proyectados en la vida psíquica y atentos a la transformación social -ahí queda el algo más que exabrupto celayano sobre el carácter instrumental y función social transformadora de la poesía con su doble raíz surrealista y marxista- y se tiene conciencia de ese movimiento neorromántico vitalista que tiene lugar en un momento histórico, cultural y literario sumamente complejo. Son esos años de pureza y revolución (v. Cano Ballesta, 1972) los que de lejos alimentan las ideas rehumanizadoras de postguerra -los forzados exilios y las muertes, tan dolorosos, de poetas, críticos e intelectuales, no borraron, como hubieran querido los vencedores de la guerra, la memoria histórica y cultural de los que quedaron en el interior-, ideas diferentemente orientadas luego hacia la vida social e histórica o hacia la vida de un sujeto existencial.

Este aspecto rehumanizador común, por ir a lo concreto, late en las reflexiones de Bousoño sobre la poesía y la realidad interior del poeta; en las de Celaya al teorizar en favor de una poesía no perfectista e instrumental de la vida y para la vida donde cabe todo lo humano; en las de Crémer al mostrarse en contra del perfectismo poético individualizador y a favor de un compromiso con el hombre a secas; en las de Hierro en cuanto teoriza sobre la humanísima letra que llenará la música del poema y en cuanto proyecta su poesía para la vida de su tiempo; en las de Morales al reconocerse en la tendencia social y proyectarse comunicativamente a los demás, aunque sin concesiones; en las de Nora por cuanto afirma que toda poesía es humana y social; en las de Otero al decir que la poesía, siempre destinada a la inmensa mayoría, es añadidura de la vida; y, finalmente, en las de Valverde, por cuanto afirma que en los poemas quedan las humanas huellas impresas del yo, etc. Así pues, desde el *humus* de un común rechazo del esteticismo a punto de deshumanizarse, si no deshumanizado, y desde una aceptación también común de un neohumanismo que confunde poesía y vida, los poetas de la antología reflexionan sobre la poesía y elaboran su discurso creador respectivo, esto es, dicen y hacen, con tanta dignidad común como variedad en las soluciones poéticas rehumanizadoras, sin que cayeran, al menos estos poetas, en una desestización o en una despoetización, como diría Rafael Morales (1967: 8), cosa que es -así lo fue en realidad- más propia de acólitos. Por eso, he dejado escrito en varias ocasiones que la huida de la artificiosidad esteticista, la proyección a la inmensa mayoría y la búsqueda de determinada acción poética no ha dado en estos casos soluciones, en el peor sentido de la palabra, prosaístas (uno es el prosaísmo como recurso retórico y otro, el prosaísmo como defecto, vicio o acto fallido poéticos). Para sustentar cuanto digo, baste tener presente que si bien no están todos los que son en la *Antología consultada*, si son poetas, y reconocidos poetas hoy, con sus diferencias, todos los que allí fueron recogidos. En

este sentido, la antología no sólo sirvió de primer intento serio de clarificación de un entonces confuso panorama poético (v. López Gorgé, 1978), sino que terminó funcionando canónicamente.

Pero volviendo al asunto de los elementos en los que resultan coincidentes, otros fundamentales aspectos en que vienen a coincidir las poéticas en cuestión, aparte del hecho de no cuestionar el discurso poético y de construir así sus conceptualizaciones sobre el tejido de una noción común incuestionable, fueron ya aislados por Gullón en su anteriormente citada crítica donde señala que no es conveniente reducir a dos subgrupos las tendencias manifiestas en la antología, «porque al hacerlo se prescinde de matices importantes, de posiciones, no diré intermedias, sino particulares, coincidentes en parte y disonantes en algo con las expuestas por los demás» (Gullón, 1952: 5). En todo caso, el crítico establece como primer elemento coincidente la voluntad de sentirse solidarios con los demás hombres, esto es, con el público general y no con los hombres de letras, etc., solidaridad entendida, añado, en un sentido de compromiso ideológico-estético-político o en un sentido humanista más general y vago, lo que se corresponde respectivamente con las dos tendencias mencionadas y condiciona el uso realista del lenguaje con propósito estético.

Un segundo elemento común es la persecución de la comunicabilidad, no advirtiendo Ricardo Gullón distancias entre los poetas antologados, pues todos buscan comunicar, afirma, situándose en un ámbito receptivo donde sea posible captar la corriente de lo humano. Ahora bien, quiero insistir en una cuestión no menor, esta comunicabilidad radical no elimina la idea de *lo que* la poesía comunica, lo que nos pone sobre la pista de la artificiosidad conceptual presente en la polémica sobre la poesía como comunicación y como conocimiento que habría de producirse muy poco tiempo después. Así, si recordamos las reflexiones expuestas, veremos cómo abierta o latentemente se alude al discurso poético como un modo de conocimiento de lo real entendido pluralmente, como es lógico. Pensemos en Bousño, por ejemplo, y en su idea de la poesía como transmisión de un contenido real del alma del poeta; o en Celaya y en su idea de la poesía como latido de lo real, de lo unánime o colectivo; o en el caso de Hierro, que entiende la poesía como registro de la huella que deja en el poeta su tiempo; o en el de Valverde, que piensa que la poesía debe echar luz por encima de las cosas y dar voz al hombre, así como afirma que ésta nos pone delante el ser. La poesía es comunicación, en efecto, pero de un conocimiento de lo real por vía estética. Que apunte a la inmensa mayoría o interpele al hombre cualquiera persiguiendo determinado efecto, que rechace todo elitismo, fetichismo y perfectismo de la palabra al modo de la poesía vanguardista, no la convierte en un simple canal comunicativo, ni elimina su radical función de modo de conocimiento.

Ricardo Gullón señala finalmente el cambio de actitud de los poetas de la antología con respecto a los anteriores de la llamada generación del 36 más en la manera

de entender la misión del poeta y en el ansia de hallar un lenguaje válido para la comunicación con la inmensa mayoría, lo que para nosotros es sumamente significativo al tratarse de reflexiones esenciales sobre el discurso poético, que en la misma práctica de su poesía, una poesía existencial con precedentes inmediatos.

En cualquier caso, haber reparado en esos elementos básicos compartidos no debe llevarnos a ignorar que lo que realmente funciona es la ejecución particular de cada discurso reflexivo y de cada discurso creador paralelo. Por tanto, es el modo, orientación o grado de desarrollo que cada poeta atribuye a las ideas básicas de rehumanización, de comunicación, de lenguaje poético realista, de función mediática de la poesía, etc. lo que al final prevalece. En este sentido, pensemos en cuán diferentes resultan los planteamientos acerca del lenguaje poético realista en el caso de Bousoño (v. Pulido, 1994, donde aborda con profundidad su teoría poética) y en el de Celaya.

Podríamos seguir tratando otras cuestiones a raíz de las poéticas de la antología. Esos apresurados universos reflexivos están llenos de sugerencias. Pero hemos de dejarlo aquí, una vez introducidos en los mismos, traídos a nuestra memoria, hecho el hincapié en ese conjunto de aspectos compartidos y subrayado gruesamente esa ideología de la rehumanización responsable que explica tanto decir y tanto hacer poéticos en la España de un tiempo de silencio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española* (1952), Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares]; Valencia, Prometeo, 1983, edición facsímil (prólogo de Josefina Escolano).
- BOUSOÑO, C. (1952), «El poeta y sus gustos», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 21-25.
- BOUSOÑO, C. (1960), *Poesías Completas. Primavera de la muerte*, Madrid, Giner.
- CANO, J. L. (1953a), «Viraje de la poesía», *La Torre*, 1, enero-marzo, pp. 165-169.
- CANO, J. L. (1953b), «Una Antología Consultada», *Cuadernos hispanoamericanos*, 38, febrero, pp. 245-247.
- CANO BALLESTA, J. (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- CASTELLET, J. M. (1966), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- CELAYA, G. (1952), «Poesía eres tú», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 43-46.
- CHICHARRO, A. (1989), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada.
- CHICHARRO, A. (1997), *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial, col. «Maillot Amarillo».
- CRÉMER, V. (1952), «Notas para acompañar a unos poemas», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 63-65.
- CRÉMER, V. (1984), *Poesía*, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», CSIC-Diputación Provincial de León.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1952), «Verano de 1952», *Revista de Literatura*, 2, núm. 3, julio-septiembre, pp. 223-251.
- FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. (1952), «Contesta el número diez. Antología consultada» (Entrevista a J. García Nieto), *Índice*, 56, octubre, p. 20.
- GAOS, V. (1945), *Sobre la tierra*, Madrid, Revista de Occidente.
- GARCÍA NIETO, J. (1952), v. FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. (1952).
- GONZÁLEZ, J. M. (1982), *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.

GULLÓN, R. (1952), «La joven poesía española (en torno a una Antología)», *Ínsula*, 81, septiembre, pp. 1 y 5.

HIERRO, J. (1952), «Algo sobre poesía, poética y poetas», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 99-107.

HIERRO, J. (1962), *Poesías Completas (1944-1962)*, Madrid, Giner.

ÍNDICE (1952), «No me gusta la Antología del señor Ribes» (Entrevista de la redacción a S. Pérez Valiente), 58, diciembre, p. 16.

LÓPEZ GORGE, J. (1953), «Los diez mejores poetas...son nueve», *Ansi*, Zaragoza, 15 de abril, pp. 20-23.

LÓPEZ GORGE, J. (1978), «La Antología consultada de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación», *La Estafeta Literaria*, 628, 15 de enero, pp. 12-14.

LUIS, L. de (1965), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara.

MIGNOLO, W. D. (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MOLINA DAMIANI, J. M. (1991), *Aljaba y Advinge (1951-1955) en la España poética del medio siglo*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén.

MORALES, R. (1952), «Poética», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 125-127.

MORALES, R. (1967), *Poesías Completas (1940-1967)*, Madrid, Giner.

NORA, E. de. (1952), «Respuestas muy incompletas», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 149-157.

OTERO, B. de (1952), «Y así quisiera la obra», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 179-180.

PÉREZ VALIENTE, S. (1952), V. *Índice* (1952).

PULIDO TIRADO, G. (1994), *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*, Granada, Universidad de Granada.

[RIBES, F., ed. (1952), v. *ANTOLOGIA consultada...*]

RUBIO, F. y FALCÓ, J. L. (1981) (eds.), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra

RUIZ SORIANO, F. (1997), *La poesía de postguerra (Vertientes poéticas de la primera promoción)*, Barcelona, Montesinos.

VALVERDE, J. M. (1952), «Poesía y metafísica», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 199-200.