



Universitat de Lleida

La Estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo

Anna Pont Bonsfills

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PONT BONSFILLS, ANA M.
Filologia I
09/06/94
94/95 6

**LA ESTETICA EN LA ETICA .
POESIA CRITICA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO :
CABALLERO, GONZALEZ, GIL DE BIEDMA,
BARRAL Y GOYTISOLO**

Tesis presentada para la obtención
del grado de Doctor por:
Anna Pont Bonsfills

Dirigida por el Dr.:
Pere Rovira Planas

AGRADECIMIENTOS :

* Por su apoyo económico, a la Direcció General d'Universitats del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, que me concedió una beca de Formació de Investigadores de 1989 a 1992.

* Por su apoyo en el orden académico, a la dirección y consejos de Pere Rovira. A los profesores que me prestaron su atención como Antonio Armisén, Matías López o César Augusto Ayuso. A la amabilidad implacable de Demetrio Carriedo. A los poetas que se dejaron entrevistar como Antonio Fernández Molina, Lorenzo Gomis, Angel Crespo y José Agustín Goytisolo. A las personas que me hicieron llegar información por carta como Tomás Casero, José Angel Ascunce o Francisco Caudet. A quienes me han facilitado material diverso como Eduardo López, Rosario Curiel, Raquel Romero, Pere Pena y Julián Acebrón. Al auxilio de Emilio Duró, Francisco Arjó, Antonio Pont y Luis Castel con la informática y similares. Y al personal anónimo que en las librerías y bibliotecas especializadas de Lleida, Barcelona, Madrid y Zaragoza, desde Palencia a Berlín, pasando por el gran invento del Servicio de Préstamo Interbibliotecario, me allanaron el camino para acceder a la bibliografía precisa.

* Por su apoyo moral, a mis padres, a la Granja San José y a lo que yo me sé.

INDICE

I. INTRODUCCION

1. De las motivaciones	7
2. Del estado de la cuestión	8
2.1 Reajustes terminológicos	
2.2 Un boceto político-cultural	
2.3 Un grupo de poetas	
3. De la presente investigación	19
3.1 El porqué	
3.2 Los objetivos	
3.3 El cómo	
Notas	30

II. CINCO CALAS EN LA POESIA CRITICA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO

* Caballero Bonald y la memoria	
1. El poeta	37
2. La poética	46
3. La poesía	63
3.1 Preliminar	
3.2 Los temas	
3.2.1 La guerra	
3.2.2 La educación alienadora	
3.2.3 La existencia falseada	
3.2.4 La sátira de la integración	
3.2.5 La autocrítica	
3.2.6 La profesión de fe revolucionaria	
3.2.7 Otros lugares comunes	
3.2.7.1 La cárcel	
3.2.7.2 La plaza	
3.2.7.3 El poema-homenaje	
3.2.7.4 El tema de España	
3.2.7.5 El tema internacional	
Notas	95
* González y el convencimiento	
1. El poeta	106
2. La poética	115

3. La poesía	134
3.1 Preliminar	
3.2 Los temas	
3.2.1 El derrotismo	
3.2.2 La profesión de fe revolucionaria	
3.2.3 La guerra	
3.2.4 La sátira de la integración	
3.2.5 La existencia falseada	
3.2.6 La civilización técnica	
3.2.7 Otros lugares comunes	
3.2.7.1 El tema internacional	
3.2.7.2 El poema-homenaje	
3.2.7.3 La plaza	
<i>Notas</i>	173
* Gil de Biedma y el buen deseo	
1. El poeta	186
2. La poética	196
3. La poesía	219
3.1 Preliminar	
3.2 Los temas	
3.2.1 Las evasiones	
3.2.2 La guerra	
3.2.3 La asunción de la propia clase	
3.2.4 La sátira de la integración	
3.2.5 La autocrítica	
3.2.6 La existencia falseada	
3.2.7 La profesión de fe revolucionaria	
3.2.8 Otros lugares comunes	
3.2.8.1 La plaza	
3.2.8.2 El tema de España	
3.2.8.3 La cárcel	
3.2.8.4 El tema internacional	
<i>Notas</i>	258
* Barral y la historia habitada	
1. El poeta	276
2. La poética	288
3. La poesía	305
3.1 Preliminar	
3.2 Los temas	
3.2.1 Un poema programático	
3.2.2 La asunción de la propia clase	
3.2.3 Las evasiones	

3.2.4 El enfrentamiento de clases	
3.2.5 La guerra	
3.2.6 La educación alienadora	
3.2.7 La existencia falseada	
<i>Notas</i>	340

* Goytisolo y la transgresión	
1. El poeta	353
2. La poética	362
3. La poesía	388
3.1 Preliminar	
3.2 Los temas	
3.2.1 La guerra	
3.2.2 La sátira de la integración	
3.2.3 La existencia falseada	
3.2.4 La autocrítica	
3.2.5 La profesión de fe revolucionaria	
3.2.6 La educación alienadora	
3.2.7 La civilización técnica	
3.2.8 Otros lugares comunes	
3.2.8.1 El poema-homenaje	
3.2.8.2 La cárcel	
3.2.8.3 El tema internacional	
<i>Notas</i>	434

III. CONCLUSION A MODO DE RESUMEN-GUIA

1. Sobre los poetas	450
2. Sobre las poéticas	452
3. Sobre las poesías	460

IV. BIBLIOGRAFIA

1. Específica	476
2. General	483

I . INTRODUCCION

1. De las motivaciones

Mi interés por una estética literaria éticamente problematizadora de una realidad social onerosa y susceptible de transformación arranca de 5 años atrás. Terminada la carrera tenía clara mi predilección por la poesía española contemporánea y, dentro de ella, por esa línea humanista donde un poeta "hijo de vecino" se aviniera a dar testimonio de algo más que de su escueto intimismo envuelto en extemporales e inverosímiles primores verbales, que de todo hay en la viña del Parnaso... Me atraía la poesía dulce et utile que me impresionaba y me hacía pensar o viceversa, esto es aquella protagonizada por un yo "relator" a media voz de su personal anclaje en la res publica en tanto pretexto para generar una reflexión moral a ras de tierra sobre unas lacras o carencias y para sugerir al mismo tiempo su erradicación, todo ello mediante la sentimentalidad contenida de un tono justo. Interesada desde mucho antes por cuestiones extra-literarias, conectaba de antemano con los buenos sentimientos subyacentes en estos poemas. Sobre estrategias discursivas y de carpintería formal tenía mis lagunas, pero estaba dispuesta a aprender especialmente porque "de la poesía podría decirse que su gran defecto, aunque sea muchas y muchas cosas respetables (o no) es no ser poesía"¹. A medida que acopiaba bibliografía atañente a un amplio espectro cronológico de la Historia literaria, socio-política y cultural de esta centuria y avanzaba en mis lecturas poéticas de autores de distintas generaciones, supe que en el momento de los descartes mi investigación se quedaría con una época marcada por la incorruptible inquietud ética de una intelligentsia disidente (la posguerra) y una promoción de altura en cuanto a sus méritos estéticos (la del 50).

Descifrado mínimamente el sentido del primer segmento del título de este trabajo, La estética en la ética, habrá que clarificar el objeto de estudio enunciado en la oración Poesía crítica española del medio siglo: Caballero Bonald, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo. Son 3 los aspectos a tratar: uno de orden conceptual (precisar qué género de poesía), otro relativo a la demarcación espacio-temporal (dónde y cuándo) y un último que justifique el por qué de la selección y tamaño de la "muestra" de autores empleada. Interrogantes que hallarán cumplida respuesta una vez tanteado el estado de la cuestión, en sus 3 vertientes enunciadas, desde la óptica de los especialistas más autorizados.

2. Del estado de la cuestión

2.1 Reajustes terminológicos

Resultado quizá de los múltiples acercamientos al tema, priva la confusión a la hora de catalogar un fenómeno ético-estético sobre cuya esencia nos cuesta menos ponernos de acuerdo. Pienso que decir literatura comprometida, testimonial, protestataria, cívica, del realismo socialista -social, crítico o histórico-, socialrealista, social, crítica, etc., es moverse con matices dentro de un mismo campo semántico. Utilizamos algunas de estas etiquetas para aludir a un tipo de poesía vigente en España desde las anónimas coplas satíricas medievales, los cantares de gesta, Quevedo, los ilustrados dieciochescos (por vez primera el cuestionamiento de las estructuras sociales va emparejado a una intención prerrevolucionaria -la Revolución Francesa era inminente- en una lírica decantada hacia la prosa que aspira a propagar verdades útiles, con claridad diáfana, a fin de contribuir a la mejora individual y a la felicidad pública), Espronceda, Rosalía de Castro...

En Europa los eufóricos años 20, dominados por una arte puro y elitista y el desenfado de las vanguardias estéticas, dejan paso a la agitada y reivindicacionista década de los 30. En 1934 la fórmula realismo socialista sintetiza la postura oficial del Partido Comunista de la URSS en el Congreso de la Unión de Escritores celebrado en Moscú. Carlos Reis cifra en 3 los ejes capitales de la noción: un sistema ideológico (materialismo dialéctico), un procedimiento discursivo (narrativo) y un proceso de representación (realista)². Con el tiempo el realismo socialista se revelaría como una arte dirigido que, en tanto pretendía orientar tendenciosamente a la clase obrera hacia metas colectivistas, incurría en un reaccionario formalismo. Sus frutos no sólo traslucían la humillación de un artista forzado a limitar su talento para hallar eco en el gran público, sino que orillaban el presupuesto dialéctico de analizar dinámicamente el engranaje social en sus resortes materiales para desenmascarar lo visible de los efectos y lo invisible de las causas. Cayó en saco roto la advertencia de Engels de que la mejor propaganda es la que menos se nota. En 1936 Lukács, uno de los grandes teóricos de la corriente, impugnaría las manifestaciones deficientes de un realismo en el que "la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente"³.

Avanzando en los años 30, topamos con el I Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura (París, 1935). El surrealismo francés, caracterizado por la fusión bretoniana del marxista "transformar el mundo" y el rimbaudiano "cambiar la vida", entraba en una conflictiva etapa de disensiones a resultas del neorromántico ideal de querer compatibilizar materialismo dialéctico y mundo del inconsciente. Contra el Breton empeñado en defender la irrenunciable dimensión individualista de su revolucionarismo, se impone la actitud de un Aragon acatador de la ortodoxia soviética. De la siguiente convocatoria del Congreso, ubicada en Valencia en 1937 en plena guerra civil, destaca la posición de los firmantes de la "Ponencia colectiva". Se declaran antifascistas y favorables a la República, pero se niegan a aceptar las consignas de una literatura de urgencia al igual que la tutela de cualquier partido, lo cual evidencia "una crítica a la línea del realismo socialista; no se trataba de esquematizar la realidad ni de reducirla a símbolos, sino de profundizar en ella a través de un arte que fuese a la vez realista y humanista"⁴.

En ¿Qué es la literatura? (1948) J.-P. Sartre contesta a la pregunta "¿qué es escribir?" elogiando el valor utilitario y objetivador de la prosa en la que, a diferencia de la poesía, las palabras devienen designaciones de objetos, no objetos. A "¿por qué escribir?" replica con la equiparación de la escritura al acto de revelar el mundo -para cambiarlo- proponiéndolo como tarea a la generosidad del lector. A "¿para quién se escribe?" responde que la llamada singular y fechada del escritor, hecha a propósito del hombre entero, va dirigida a sus contemporáneos. En 1952 la Antología consultada de F. Ribes reúne entre otros a 3 poetas (Celaya, Hierro y Otero) que se muestran partidarios de una lírica de tema realista, en lenguaje directo -comparado por Celaya al flash que se quema en el acto comunicativo- y enderezada a la mayoría. El célebre lema celayesco "la poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo" denota una inequívoca reminiscencia del aserto marxista "art is a class weapon"⁵. La facción testimonial de esta 1ª hornada poética de posguerra -coetánea de un frente metafísico-religioso y otro existencial- se dispone a tomar el relevo de una ola rehumanizadora fraguada en la anteguerra de la mano de figuras señeras pertenecientes a varias generaciones: del 98 Machado, del 14 León Felipe, del 27 dos adelantados tipo Prados y Alberti, del 36 Hernández indiscutiblemente... Emulando el ejemplo de estos vates que habían tomado partido durante la guerra hasta mancharse⁶, Otero y Celaya ingresan en el PC en los primeros 50.

La larvada poesía de protesta de D. Alonso y V. Aleixandre (la revista Espadaña con sus representantes tremendistas desde otro flanco), en reacción al "celestialismo" del bando arraigado de la generación del 36, inaugura un nuevo venero desde 1944. Sostiene C. Bousoño que "a partir de 1947, todos los poetas no anquilosados de España (y no sólo de España) hicieron realismo"⁷, convirtiéndose esta tendencia en la oficiosa del medio siglo en detrimento de la marginación de otros grupos independientes. Las causas de semejante canonización habría que buscarlas en "una mezcla de culpabilidad colectiva, ostensible injusticia económica y terrorismo literario"⁸. En 1955 Aleixandre constataba la aparición de una lírica centrada en "el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica"⁹, de formato narrativo en su afán por "contar" y virtualmente multitudinaria. Un lustro después ve la luz la antología 20 años de poesía española (1939-1959) de J. M. Castellet, quien preconiza en su controvertido prólogo el traspaso del simbolismo al realismo, con predominio del lenguaje coloquial y del método histórico-narrativo en la abstracción de la experiencia. En la praxis poética de la joven generación que sale a la palestra observa el crítico catalán el preludio de un realismo histórico en una asumida "toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas"¹⁰. Volverá sobre ello en "4 notas para una polémica sobre realismo" (1963), deslindando atinadamente la "poética narrativa, de tono menor, más próxima a la vena civil de Otero que al profetismo general"¹¹ cultivada por la 2ª promoción, de la poesía épica de un Celaya. El próximo hito a considerar es el florilegio Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964) de Leopoldo de Luis que, publicado en 1965, se erigía a la vez en apología y monumento mortuario de la vertiente. Además de distinguir en su preámbulo la poesía social de la popular, satírica, religiosa o política, el antólogo la define como una queja de fondo moralista contra un estado de cosas humanas y cambiables: "es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales"¹². Asigna asimismo el apelativo de "romántica" a la exaltada poética social enarbolada por la 1ª generación y el de "clásica" a la 2ª a tenor de "la contención, la brevedad y cierto realismo un poco frío"¹³.

En El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939 (vol I, 1968) J. Lechner aboga por el calificativo comprometida en lugar del manido "social" (se caía a menudo en la perogrullesca afirmación de que "toda poesía es

social") aduciendo que, si bien el compromiso puede enfocarse también desde la derecha, suele evocar "una actitud crítica, inconformista, adoptada casi siempre por escritores pertenecientes a la izquierda política"¹⁴. Replicando en parte a Guillermo de Torre¹⁵, aventura en la página 18 las líneas maestras de lo que entiende por poesía comprometida: "la escrita en español por poetas residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de la sociedad y como artistas, y que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario".

Reparemos a renglón seguido en la denominación poesía crítica, atribuida por Bousoño en 1972 a la práctica poética social de la 2ª hornada, patente en la concreción autobiográfica y una denuncia implícita no primordialmente política: "ya no es exclusivamente la escena pública el objeto de interés poemático, sino la situación personal en relación con esa escena pública"¹⁶. J. O. Jiménez emplea idéntico adjetivo, recalcando el hecho de que en tal poesía lo social "no aparece concebido a priori dentro de unos cánones fijos"¹⁷. Recalaré abreviadamente en los cotejos establecidos por ambos especialistas entre las poéticas de las dos generaciones de posguerra. Estima Bousoño que la 1ª generación (poetas nacidos en 1909-1923) otorga prioridad a la sociedad y la 2ª (nacidos en 1924-1938) a la persona. Sus similitudes: realismo de situación, propensión narrativa, compromiso moral y político. Sus divergencias: la 1ª repudia el poema exclusivamente amoroso, busca la explicitud, el protagonista es "uno de tantos", se vulgariza la expresión, se cree que la métrica tradicional conecta con la mayoría y el yo tiende a desaparecer cuando se encaran asuntos de índole política; la 2ª no hace ascos al texto íntimo y hasta erótico, piensa en un destinatario "sensible al arte", el poeta habla desde su persona en tanto individuo dentro de un grupo, se articula expresividad y tono hablado, importa más el dibujo de la composición que lo estrófico y la anécdota deviene un subterfugio para que el autor manifieste su subjetividad. Argumenta Jiménez a su vez que la 2ª promoción es moral, no moralista. En ella lo social se inculca desde la intransferible experiencia de cada quien alcanzando simultáneamente un valor artístico superior, de un lado, porque se corrige la vehemencia, descuido lingüístico y encasillamiento en que habían incurrido los menos cualificados representantes de la 1ª promoción y, de otro, porque la conjunción de claridad y ambigüedad revierte en un uso creativo de la elusión, el matiz, la ironía, etc.

Huelga decir que suscribo plenamente el marchamo "poesía

crítica" en tanto aplicado al cometido de los poetas del medio siglo que, desplegando en los albores del 50 una escritura de cuño barroco, neorromántico, simbolista o existencial, se orientan en la segunda mitad de la década hacia una posición ideológicamente resistente no corroborada sin embargo por una poesía a sueldo o vicaria, tal si secundaran la creencia de que "sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo"¹⁸. Habiendo sido testigos y no agonistas de la guerra, podían prescindir de dogmas politizados¹⁹ y detenerse menos en los efectos del mensaje que "en las contingencias del acto creador y en la rica potencialidad experimental de la formalización"²⁰. En consecuencia, contrarios a una academizada poesía social degradada por mor de una uniformidad expresivo-temática, provocan el debate de la poesía como comunicación o conocimiento.

Arreciaban desde 1962 las objeciones contra una literatura que se aproximaba a la realidad de manera periférica²¹ y anacrónica²², consumida en un circuito cerrado de clase única²³, ajena a una visión integradora de lo bueno y lo malo de la vida²⁴, desvirtuada en su excesiva atención a los propósitos y plagada de artífices trasclasados ansiosos de llegar con un instrumento pedestrizado a un proletariado que suponían poco menos que analfabeto, proletariado cuya toma de conciencia "se realizaba, afortunadamente, en el seno de organizaciones clandestinas que iban más allá del populismo burgués que los poetas sociales exhibieron"²⁵. Pero ésa es ya otra historia.

En los 70 reinarían los novísimos, no meros detentadores de la bandera del "sándalo" versus la de la "berza", sino también subversivos revisionistas del lenguaje y de la sociedad de consumo²⁶. Buena parte de la poesía de los 80 se inscribirá, según García Montero, en la órbita de una poesía de la experiencia heredera de los Machado, Cernuda, Alberti, Otero o Gil de Biedma, una corriente que equilibra en lo expresivo palabras de la tribu y rigor poético junto con la paradójica función social inherente a la reconquista de la propia subjetividad. A fin de cuentas, la mudanza "de una izquierda político-social a una izquierda moral e individual que va hacia lo colectivo"²⁷ se palpa hoy día en la pluma de quienes se resisten a "poner a la poesía más allá del bien y sobre todo, mucho, muchísimo más allá del mal"²⁸, lo cual parece a todas luces justo y necesario.

2.2 Un boceto político-cultural

En Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo (1987), Shirley Mangini traza una pormenorizada visión de conjunto de los desvelos de una intelligentsia opositora, intelligentsia compuesta de rojos o conspiradores izquierdistas en la clandestinidad (integrando a demócrata-cristianos y comunistas) y de rebeldes o ex-falangistas progresivamente enfrentados al sistema. Parcela su exposición en estos sugerentes epígrafes: 1) La desculturización de España, 1939-49; 2) Del intimismo existencial al ansia de responsabilidad, 1950-55; 3) La euforia y el realismo social, 1956-62; 4) La defunción del realismo social y el nuevo diálogo, 1963-65; 5) La prensa disidente y el camino hacia la democracia, 1966-72; y 6) La apertura, 1973-75. Me hago cargo de la temeridad que supone querer resumir en unos párrafos, tomando como referencia la división en 6 etapas apuntada por Mangini, los jalones punteros de una página de la Historia de la España de posguerra. Mas creo necesario dibujar aquí, ni que sea de forma impresionista, el mapa general de las variaciones políticas, sociales, culturales y económicas correspondientes a los "años de penitencia" vividos por nuestros 5 escritores, vicisitudes estas que vienen a complementar las escanciadas fragmentariamente en los pasajes biográficos de los próximos capítulos.

1. Clausurada la "cruzada de la liberación" en 1939, estalla la 2ª Guerra Mundial frente a la que España se declara neutral. Tras el triunfo de las potencias aliadas, la ONU aconseja la retirada de embajadores de nuestro país en 1946. Son años autárquicos lastrados por el exilio exterior de casi el 90% de la intelectualidad y el exilio interior (separados de sus cargos públicos gracias a la "depuración", encarcelados, silenciados...) padecido por quienes han decidido quedarse. En medio de un rígido dirigismo oficial sobresale la disputa en 1949 entre conservadores tradicionalistas -España sin problema de Calvo Serer- y falangistas progresistas -España como problema de Laín Entralgo-; éstos, apiñados en lo literario en torno a la revista Escorial, se proponen recuperar valores proscritos y reanimar una depauperada vida cultural.

2. En 1950 se levanta el veto internacional a España. La firma del Concordato con la Santa Sede en 1953 se traduce en el añadido de prebendas para la Iglesia católica española. Con Ruíz Giménez al frente del Ministerio de Educación -Arias Salgado, en Información y Turismo, a la contra- se produce una tímida liberalización intelectual pareja a los primeros respaldos de la

cultura de resistencia. En el área del pensamiento, el intimismo existencialista es sustituido por un existencialismo solidario y los nuevos métodos neopositivistas tendentes a un abordaje más científico de la realidad²⁹. La única alternativa viable una vez diezmada la oposición, el PC, extiende su presencia en el medio cultural (los Congresos de Poesía convocados estos años, v. g., tratan prioritariamente de la función social del arte). Espoleados por la mala conciencia y el ansia de responsabilidad cara a la Historia, los dirigentes rebeldes alineados en el "ghetto al revés" (conformado, según Laín, por él mismo, Ridruejo, Tovar, Vivanco, etc.) derivan hacia el "contraexilio". La evolución aperturista de la Universidad "se transformará en clara y directa oposición de sentido democrático y socialista"³⁰.

3. La agitación universitaria en Madrid, febrero de 1956, supone el desplazamiento de los falangistas en el Gobierno en favor de los tecnócratas del Opus Dei, el primer estado de excepción, el acercamiento sentimental masivo de la juventud al PC³¹ y, lo más importante, la ratificación del generation gap. Despunta el proceso de dos rupturas: "la primera con Franco, la segunda con el falangismo joseantoniano"³². En 1958 se promulgan los Principios Fundamentales del Movimiento Nacional, en 1959 es aprobada el arma de doble filo del Plan de Estabilización, en 1960 comienza la emigración de mano de obra a Europa, en 1961 surge ETA y en 1962 tiene lugar la fundación no autorizada de las CC OO (el Concilio Vaticano II, recién inaugurado, simpatiza también con la clase obrera) y el inquietante "contubernio de Munich". Entre tanto el clanismo de la clandestinidad alienta el auge del realismo social, "eufemismo que se empleó para referirse a la creación artística en general (arte, literatura y cine) que fue utilizada para denunciar la situación sociopolítica en la España de entonces"³³. La liberalización económica, sin una correlativa liberalización política, produce cierto desengaño respecto al cambio y una paulatina desideologización en las filas disidentes.

4. Un nuevo equipo ministerial (Fraga en la cartera de Información y Turismo) impulsa un amago desbloqueador en el campo de la cultura. En 1962-63 se entabla una sonada polémica entre F. Fernández Santos y J. Goytisolo acerca de la conveniencia de imitar ya el modelo europeísta, ya el tercermundista³⁴. En 1963 descolla, junto con las huelgas en el Norte de España, la condena internacional con motivo de la ejecución de Grimau en virtud del carácter retroactivo de la siniestra Ley de Responsabilidades Políticas de 1939. En 1964, cuando se cumplen los "25 años de paz", entra en vigor el I Plan de Desarrollo Económico al que

seguirán dos más en 1967 y 1972. La sofocación de los disturbios universitarios de 1965 (faltaba poco para el mayo francés) desencadena la protesta de la intelectualidad en demanda de libertades de asociación y sindical, del derecho de huelga, de información y expresión, etc. La cuesta abajo del arte socialrealista coincide con el pluralismo en el marco de la disidencia y el florecimiento de un periodismo comprometido que pugna por ejercer como tal.

5. La Ley de Prensa e Imprenta de 1966, con sus arteras desventajas³⁵, abre la espita de la liberalización cultural. Los universitarios e intelectuales que hacen causa común con proletarios e incluso curas obreros en materia reivindicativa traslucen una mayor sofisticación teórica, lo que les conduce a percatarse tanto de la indeseable neutralización por parte del sistema de un arte trocado en arma arrojadiza como de la consolidación del régimen en su fase de desarrollo neocapitalista³⁶. La legitimación de las CC OO en 1966 y la Ley de Libertad Religiosa en 1967 son dos retoques gubernamentales a una fachada pseudo-democrática de la dictadura. No obstante, vuelven a suspenderse las libertades durante el estado de excepción de 1969. Posteriormente al turbio affaire Matesa, unas acciones terroristas de 1971 traen consigo la subsecuente represalia -los procesos de Burgos- que engendrará la réplica de rigor en el escenario nacional y supra-nacional. La pintada unánime de la palabra "amnistía" en las paredes de nuestros lares levanta acta de cada nueva prueba de fuerza del franquismo.

6. Un atentado de ETA -que va perdiendo el placet de la izquierda- acaba con Carrero Blanco, auténtico "sucesor" del Caudillo, en 1973. En este año el PSOE reactiva abiertamente su andadura. Ejecuciones como la de Puig Antich salpican el bienio siguiente, pero la crisis del sistema es imparable. Son destituidos los ministros más progresistas tal el de Información y Turismo, Pío Cabanillas. El traspaso de las periclitadas tácticas políticas de urgencia al nuevo interés por los chismes literarios en plena sociedad del bienestar, se refleja en las tertulias de la gauche divine, invadidas por las cosmopolitas y emperezadas "piltrafas", en apelativo de Montserrat Roig. Concluido el mandato vitalicio del dictador en noviembre de 1975, la información comienza a circular con mayor fluidez en los periódicos -consolidando una oposición que recogerá en 1982 lo sembrado con la victoria socialista en las urnas-, ciudadanos como los peceros y asuntos como la sociología dejan de ser clandestinos, llega el destape y, por supuesto, se inaugura la Transición que habrá de desembocar en la apetecida democracia.

Durante décadas interminables la sociedad española había permanecido menor de edad, amordazados unos sectores y contaminados otros por el autoritarismo emanado desde el poder. Clamando por la diversidad de criterios y cuantas libertades la garantizaran, reaccionando contra la involución, la prepotencia, la corrupción, la inercia, la coacción, el acatamiento, etc., se alzaron los artistas-intelectuales más responsables e íntegros del medio siglo. Consecuentes consigo mismos y con su arte, pusieron en juego el ingenio preciso con que franquear las barreras censorias o publicaron en el extranjero lo que aquí no podían. Porque el envilecimiento imperante era un hecho, porque la abdicación moral de una minoría servil fiadora de las estructuras coercitivas repercutía impunemente en los males de todo un país sojuzgado. El apremio de la denuncia abocaría a estos autores a permanecer alerta lo primero y a emplear luego la escritura tanto para dar salida a su inconformismo como para buscar remozadas formas de socavar las normativas sociales y los lenguajes petrificados. No cabe duda de que, aportando su grano de arena, sentaban las bases de un bienvenido cambio de las mentalidades. Estoicos o irónicamente pacientes, consiguieron crear presiones dentro y fuera del establishment; "habían resistido los intentos del gobierno de seducirlos y desmoralizarlos del todo, y nunca contribuyeron al enriquecimiento de la cultura oficial"³⁷.

2.3 Un grupo de poetas

Anticipábamos en páginas anteriores algunas señas de identidad de la llamada 2ª generación de posguerra. Tal designación se pone en tela de juicio actualmente debido al descrédito que se cierne sobre el método generacional, inoperante como método de análisis crítico. En cualquier caso, parece que el corpus constituido por quienes pertenecen cronológicamente (año arriba, año abajo o, en ardid de Julián Marías, "formando constelación con") a la supuesta generación se bifurca en consagrados y marginados. Si aquéllos han alcanzado prestamente el favor de la crítica, éstos se encuadran -al decir de María Payeras- en la gama de "autores y tendencias que no fueron comprendidos o que fueron deliberadamente ignorados en su tiempo"³⁸. En esta primigenia tipificación de los "malditos" encajan pioneros atípicos como M. Labordeta, la contestación antes artística que social del posvanguardismo postista, el intimismo culturalista del grupo Cántico de Córdoba o el burbujeante encanto lingüístico de la llamada "generación del

51", escindida sobre la marcha en dos corrientes ("unos apuntan lo humano; los otros, lo mágico y la sorpresa"³⁹). La lista se prolonga con la actualizada clasificación de C. A. Ayuso de autores relegados por variopintas razones⁴⁰.

La heterogeneidad resultante del fundamento cronológico inmanente en la etiqueta "generación" ha determinado que a otros nombres barajados como promoción del 50, del medio siglo, del 60, de los niños de la guerra, etc., se superponga un marbete que ha hecho fortuna entre los estudiosos: grupo del 50. La diferencia de "grupo" respecto a "generación" estriba en las connotaciones más singularizadoras del primer término. En vez de partir de modelos prefijados se presta atención a compartidos factores biográficos (relaciones amistosas inclusive), historicistas (la etapa referida en que varios poetas acuerdan sus poéticas en sintonía con la militancia antifranquista que asumen como ciudadanos) y también los relativos a la adhesión a un centro de poder literario.

Este último aspecto ha sido muy debatido. Se ha dicho que el grupo del 50 se remonta a una calculada operación de autopromoción editorial montada por los mismos integrantes de un preexistente "grupo de Barcelona". Habida cuenta de que "en este país el que no entra en la nómina de generación no sale en la foto, y al no salir en la foto se queda fuera de los manuales, de las antologías, de los libros, etc."⁴¹, debieran extrañar menos las maniobras maquinadas por unos cuantos autores noveles deseosos de darse a conocer. Gracias a ello y sobre todo a su voluntad de imponer una concepción distinta de la poesía, los barceloneses y contados poetas del resto de la península ocupan ya un palco honorífico en nuestra Historia literaria. Aunque ayudados en parte por una crítica que repara preferentemente en los asociados, el contundente reconocimiento de las promociones hodiernas a sus versos no deja lugar a dudas de que están ahí por merecimiento propio. En 1978 dos antologías, El grupo poético de los años 50 de J. García Hortelano y Una promoción desheredada: la poética del 50 de A. Hernández, propinaban el espaldarazo definitivo a la institucionalización⁴² del grupo de amigos (como lo fuera la generación del 27). He aquí la nómina canónica: Gil de Biedma, Barral, Goytisolo, González, Caballero, Valente, Sahagún, Rodríguez, Brines, Valverde, Costafreda, Mariscal...

Siguiendo con los "consagrados", ocurre que aquel grupo que en la actualidad se nos antoja estilística e ideológicamente híbrido ("lo que más nos une es que no nos parecemos en nada"⁴³, declara Claudio Rodríguez), sí funcionó compenetrado en temas y

formas durante la década 1955-1965, grosso modo, cuando se hizo acreedor al sambenito de que "el 'grupo del 50' cristaliza en torno a la poesía social"⁴⁴. Lo que no deja de ser cierto a poco que revisemos las sucesivas colecciones poéticas en que se prodigaron. Fanny Rubio subraya 3 fases relevantes ligadas respectivamente a una editorial: 1) Adonais, en la que concurre un surtido de poetas sin lazos previos, supone su estreno literario en los primeros 50; 2) Colliure "los unifica como proyecto editorial" en la medida en que, junto a representantes de la 1ª promoción, se encaminan hacia una poesía de índole cívica y crítica inseparable de la dignidad lingüística conferida por un sabio uso de la palabra precisa y coloquial⁴⁵; 3) El Bardo vehicula la fusión con el relevo novísimo, ostensible en la Antología de la nueva poesía española (1968) de J. Batlló⁴⁶.

Respecto a los logros poéticos de nuestros protagonistas, bastante insinuados en los apartados precedentes, vale indicar la savia nueva que inyectan en el panorama literario de posguerra a través de un peculiar tratamiento de lo social. Mientras los miembros de la 1ª hornada se presentan como voz epónima del pueblo, enlazan con lo rural y terminan atrapados en las redes de la protesta "homologada", los del 50 adoptan un punto de vista de clase, patentizan su inserción en lo urbano y, desprovistos de aversiones o devociones hereditarias fruto de una limitación ideológica, hablan por y desde sí mismos. Anteponen el cómo al qué se dice, lo cual redundará en un mayor rigor estructural, en un enriquecimiento y densidad del verbo (no tanto por el abuso del verso bello cuanto por el uso de un deliberado tono asordinado con que traducir las verdades en minúscula dimanadas de la reflexión crítica sobre la propia intimidad), en un cambio estilístico acoplado a una perspectiva diferente del enfoque y del protagonismo que sustenta los poemas. Proponen una opción creativa que lo mismo recupera un caudal lírico (contra el prosaísmo empobrecedor) que conlleva un astuto desplazamiento de la comunicabilidad del emotivo contenido apriorístico al matizado modo de conocimiento desconcertante.

De manera que las cabezas visibles del 50 conocen una etapa de madurez del grupo donde, por más que no les asista una idea de escuela, les distingue al menos la consensuada aceptación de idénticas circunstancias vitales y humanas. Claro que la exigencia del compromiso no afectó por igual a todos los integrantes del núcleo famoso (Rodríguez y Brines no sucumbieron a la "moda"), que hubo planteamientos dispares en unos y otros (si la mala conciencia de clase encajaba a maravilla con Gil de Biedma y Barral, se comprende que los antecedentes familiares de

un González v. g. le eximieran de la tentación de jugar dicha baza; otrosí, mientras Valente, escasamente participativo en la disidencia, compuso poemas sociales, un muy arriesgado Barral en su faceta activista rehusó hacerlo) y que por supuesto un sinfín de letraheridos "excluidos" de la nómina inmortalizaron en verso su disconformidad con el statu quo (desde la tristeza esencialista de un Gamoneda hasta el exabrupto panfletario de un López Pacheco, pasando por los estremecedores documentos humanos de la lírica escrita en prisión...).

Digamos para concluir que los "consagrados" -en quienes vamos a centrarnos en este trabajo- no cultivaron exclusivamente una poesía crítica (han tocado otros temas como el paso del tiempo, la intimidad afectiva, etc.), ni se acogieron únicamente a la estética realista (cada cual en su estilo hizo un alto en su trayectoria poética para armar un personaje moral que empieza cuestionando lo que sucede a su alrededor y acaba por cuestionarse a sí mismo en un terapéutico ejercicio autoirónico), ni les unió capitalmente el anecdotario de las copas y el noctambulismo (un vistazo a los textos basta para percibir similares procedimientos formales indicativos de espontáneos talleres literarios y de amenas conversaciones sostenidas en torno a los gajes del oficio), ni su producción completa configura un intocable dechado de virtudes según podría inferirse de una corriente de opinión quizá sobrada de idolatría incondicional. Aunque sería deseable la desacralización de algún que otro tabú y la pronta restitución de los "malditos" imprescindibles, no hay confusión posible para el entendido a la hora de separar las voces de los ecos o el grano medular (la solvencia artística) de la paja vana (la politiquería estratégica). Por consiguiente, bien está que quienes han ganado a pulso su posición de "últimos clásicos" en el cuaderno de bitácora de la poesía de posguerra la sigan manteniendo.

3. De la presente investigación

3.1 El porqué

Familiarizados con la historia del problema en su triple ramificación, estamos en condiciones de avanzar las oportunas hipótesis de trabajo que de ahí se desprenden. Partimos de un asunto a estudiar, poesía crítica, fechada y localizada en la

España del medio siglo y cultivada por 5 miembros del grupo canónico del 50. Especifiquemos un poco más.

¿Por qué 5 poetas? Suele afirmarse que una tesis es el resultado algo azaroso de una razonable discriminación de materiales. En un ambicioso plan de trabajo preliminar consideré la posibilidad de examinar la obra comprometida de un dilatado abanico de poetas en el que tuvieran cabida "consagrados" y "marginales". Estudios panorámicos tal el ya citado de Lechner, los de V. García de la Concha (su ciclópeo proyecto La poesía española de 1935 a 1975, del que por ahora han visto la luz los dos primeros volúmenes) o La segunda generación poética de posguerra (1986) de J. L. García Martín despertaban mis ansias de emulación. Mas se impuso la sensatez de adecuar el deseo a la realidad factible y reparé en estudios de menor envergadura como Poesía del conocimiento. la generación española de 1956-1971 (1ª ed. de 1982) de Andrew P. Debicki o Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60 (1986) de Margaret H. Persin, sendas recopilaciones de artículos centrados en el análisis de textos escogidos de una decena de autores. Mientrastanto descubrí la poco divulgada antología de Rubén Vela y pensé que reunía a 8 poetas que, efectivamente, tenían mucho en común desde la perspectiva que me inquietaba en sus poéticas y en sus poemas escritos al socaire de una coyuntura político-cultural; aparte de mis 5 vates seleccionados, incluía a Valente y a dos "malditos" de la talla de Crespo y Carriedo. Me percataba, no obstante, de que mi idea de profundizar al máximo en la teoría y práctica comprometida de un elenco de autores, optando por realizar un conjunto de monografías individualizadas, era incompatible con la intención de englobar un gran número de ellos en el plazo de que disponía. Ahí estaba, también, un nutrido repertorio de trabajos basados en la exploración de un aspecto específico desde el prisma particular de 3 poetas: Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960) (1982) de J. M. González, Poesía de oposición entre 1955-1963 en Celaya, González y Caballero Bonald (tesis de 1981) de T. Villanueva, La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50 (1988) de C. Riera, etc. Este último conglomerado de libros me decidió a apostar por un planteamiento que imprimiera cierta profundidad al asunto tratado y que lo hiciera a través de un enfoque prudentemente multiperspectivista. Puesto que atenerme sólo a 3 autores me parecía pecar por defecto y ampliar el radio de acción a 8-10 resultaba inviable por la mencionada cuestión de tiempo, resolví al cabo acomodar mi línea investigadora a un catálogo de 5, 5 autores que por descontado presentarían un nivel semejante de

calidad artística, que hubieran sido objeto de sintomática e instructiva atención por parte de la crítica y de quienes contásemos con datos suficientes para reconstruir su grado de compromiso cívico en los años de bella euforia lo mismo que sus opiniones en torno a la articulación de literatura y sociedad. Los 3 poetas estudiados por Riera cumplían con creces tales requisitos. La impresión ligeramente chauvinista del triángulo inicial se corregiría mediante la incorporación de un sureño sobre el que no abrigaba dudas (portador, además, de poderosas concomitancias con Barral), Caballero, y la de un norteño, González, resultante de un medido careo con otro candidato del Norte a tener en cuenta, Valente (su lírica más extractada y conceptual, unido a la prácticamente nula información existente sobre su trayectoria vital y opositorista, determinaron su exclusión; en cambio la poesía narrativa, irónica y urbana de González venía amparada por la abundancia de documentos disponibles para recalcar en la trayectoria mentada). Dos escritores, por consiguiente, "consagrados" y embarcados en las empresas colectivas de sus amigos catalanes. Con ellos el cupo estaba completo y a punto para la aproximación trifásica a vida, teoría y obra, sin aparatosas lagunas. La parcial repesca de tantos otros coetáneos de los que hubo que prescindir tendría lugar en las notas correspondientes al apartado "La poesía".

¿Por qué la España del medio siglo? De estos poetas nos interesan en principio los poemas, el ideario y los móviles personales latentes en la obra que desarrollaron durante los años del franquismo. Como dije, saltan al ruedo literario en los 50, viran hacia el engagement en una segunda fase y luego cada cual retoma el camino de sus preferencias poéticas. Durante la fase intermedia convergen diversos factores a estimar: los credos ético-políticos y estéticos de fondo (escrutados en los apartados que titulo "El poeta" y "La poética", dedicados respectivamente a recabar datos sobre la manifiesta concienciación vital de un autor y sobre el andamiaje conceptual que sustenta su particular inmersión en una lírica situada), una evolución ideológica estrechamente unida a la cronología histórica (hemos tenido ocasión de comprobar los sucesivos estadios por los que atraviesa la dictadura y su repercusión en la intelligentsia, desde una mayor carencia de libertades hasta una progresiva liberalización) y la existencia de un aparato oficial represor y disuasorio como fue la censura. Factores estos que fuerzan la adquisición de un mínimo de competencia erudita en distintas disciplinas como puedan ser la Historia, la Política, la Economía, el Periodismo, la Filosofía o la Sociología, punto imprescindible para el correcto enmarcamiento del fenómeno poético a explorar.

¿Por qué la poesía crítica? De lo apuntado se sigue, en primer lugar, que este género poético prefigura el más descollante denominador común de cuanto hay de parangonable en la obra de los 5 poetas aquí reunidos. En segundo lugar, remitiéndome a las matizaciones terminológicas antes expuestas, el adjetivo "crítica" usado metodológicamente como hipótesis de trabajo garantiza, en razón de las atribuciones de alta categoría artística que le acompañan, el hecho de que mi investigación discorra en última instancia dentro de los cauces filológicos a despecho del gravamen de los elementos extra-literarios. Variando el tercio recordaré que en El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974 (vol. II, 1975) Lechner advertía la notoria ausencia de estudios estilísticos serios aplicados a los poetas sobresalientes de la lírica española de posguerra, mientras instaba a cubrir tales vacíos. Vemos que recientemente se incrementa la bibliografía relativa al lenguaje, versificación e imaginaria de la poesía de ese período. Son muchos los estudiosos que han puesto al descubierto las argucias de lo que podríamos llamar una "estética del compromiso" en su acepción de búsqueda cualitativa. Me refiero, por ejemplo, a la observación de técnicas de por sí subversivas a raíz del cambio de percepción sobre lo ya dado que promueven en el lector: desde el ceñidísimo tono de quien habla hasta el truco del hablante no fiable, la contraposición de códigos, la intertextualidad intencionada, las pautas simbólicas, la reticencia, la ocultación de datos, el humor desfamiliarizador, las trasposiciones en el espacio y en el tiempo, los prosismos sintácticos, el encabalgamiento expresivo, las rupturas del sistema (englobando también la deslexicalización de frases hechas), los signos de indicio, la autorreferencialidad, la inversión de valores, la parodia, el correlato objetivo, el discurso referido tan propio de la narrativa, la ironía enemiga de fosilizaciones retóricas o énfasis didácticos que se granjea nuestra rendida aquiescencia, etc. Por el contrario, muchos menos se han prestado a hurgar pacientemente en los recovecos temáticos de dicha estética o a entrar en comprobaciones pormenorizadas de autor a autor con vistas a desentrañar la parte de continuismo y la parte de innovación palpables en la tópica "crítica" concerniente a los poetas del medio siglo. De ahí que, localizado tal hueco, haya creído oportuno atenerme a una ordenación por temas de las composiciones, ordenación acorde con una línea orientativa de "lectura ideológica" centrada en las claves estilísticas sugeridas, de modo que los resultados obtenidos puedan contrastarse o sumarse a lo que ya hay de trecho avanzado en esa dirección "contenidista".

3.2 Los objetivos

Descrita la naturaleza del objeto a diseccionar, es el turno de esclarecer las metas de la investigación en curso. La más esencial: arrojar nueva luz sobre el repertorio temático de la poesía crítica de una porción bastante representativa del grupo del 50. Problemas que esto comporta: 1) el manejo de una extensa muestra de poemas (a unos 170 se les dedica un comentario que suele ocupar un párrafo, sin contar la cantidad ingente de textos aludidos en el preámbulo contextualizador de numerosas series temáticas, en el cuerpo del comentario mismo o en nota) presupone el riesgo implícito de que quien mucho abarca poco aprieta; 2) la delimitación de las citadas series por contigüidad, semejanza y contraste, con referencia primero al marco de la obra individualizada de un autor y luego a la de los demás, no excluye el peligro del ineludible subjetivismo; 3) la frecuente confluencia de varios motivos en una composición obliga a escoger uno solo como dominante para someter dicho texto, no siempre satisfactoriamente, a las pautas clasificadoras. Al elevado número de piezas y la dificultad de ordenarlas desapasionadamente por temas, desbrozando territorios fronterizos hasta decidir qué motivo destaca en cada una, podría añadirse un error de enfoque que, sin embargo, voy a evitar: la *fallacia compositionis* o la inconveniencia de hacer extensibles los contenidos poéticos de un sector -aunque harto cohesionado- de la 2ª promoción a la totalidad de la misma.

Prosiguiendo con la aportación que creo más original de este trabajo, debo señalar la deuda contraída asimismo con 3 estudios antecesores que incluyen una propuesta sistematizadora de los temas de la poesía comprometida de posguerra. En el tomo II de su obra, Lechner traza la siguiente división: el examen de conciencia de los disconformes, el recuerdo de la guerra civil, el recuerdo de la España ausente y la naturaleza (campo y ciudad, tierra de sangre y muertos, la siembra fecunda y el campesino)⁴⁷. En "La poética de la poesía social en la postguerra española", artículo publicado por primera vez en 1983, G. Carnero sugiere una clasificación repartida en 8 sub-apartados: referencias a la guerra civil española; crónica de la represión; sátira de la integración; manifestación de solidaridad, humano-afectiva e ideológica, con el proletariado; voluntad de lucha política; agitación política; el tema de España; e internacionalización de la poesía social⁴⁸. Finalmente, limitándose a "los temas de la poesía social" de sus 3 poetas, C. Riera establece este inventario: la guerra civil, el panorama de la posguerra, la esperanza del cambio político, el tema de España y la mala

conciencia⁴⁹. Si la propuesta de Lechner devenía un punto de partida orientativo, las dos últimas han sido dos fuentes directas de inspiración para la mía que, claro está, no aspira a agotar los polidimensionales puntos de vista suscitados por la cuestión.

Otros objetivos subsidiarios al principal derivan de la intrínseca concepción de esta tesis. Planteada como un grupo de monografías, es también una tesis de compilación a tenor del disperso y policromo material que aquí concurre en la doble dimensión ético-estética, máxime cuando disponemos hoy día de una bibliografía abrumadora sobre la época, el género de poesía, los poetas escogidos y su producción. Con el objeto de engarzar conocimientos elementales de variadas disciplinas, ha sido preciso acudir a diarios y memorias, entrevistas, antologías, revistas, poemarios, tesis, reseñas, actas, artículos y libros no siempre de crítica literaria, etc. Mientras las secciones "El poeta" y "La poética" exigían un detenido seguimiento de las variables fijadas a fin de recopilar ya datos inéditos, ya aquellos conocidos aunque diseminados capaces de generar nuevas síntesis, "La poesía" -apartado cuya extensión duplica en páginas la de "La poética", que duplica a su vez la de "El poeta"- ha conllevado una ardua labor de acopio y procesamiento de la información. Aparte de familiarizarme con los poemas de mis letraheridos tenía que leer los de muchos otros constatando coincidencias en los contenidos y en los dispositivos estilísticos, a lo que se sumaba el imperativo de ceder la palabra a cuantos se hubieran significado acerca de esas piezas. Cada comentario de texto se me convertía en una suerte de estado de la cuestión donde en ocasiones, de tanto que se habían viviseccionado unos versos, apenas quedaba un resquicio para una leve consideración de cosecha propia. En consecuencia, junto al examen de los asuntos de la poesía crítica de 5 autores españoles de los años 50, pienso que son aquí sincrónicamente objetivos y valores los esfuerzos por acceder a un multiforme material desparramado, por consignar las aportaciones preexistentes (guiándome de algún modo a través de tamaña selva en aras de forjar mis personales reglas de juego) y por ofrecer una coherente visión novedosa de la que se desprenda alguna utilidad.

3.3 El cómo

El intríngulis de la estructura de este trabajo queda despejado al instante con una simple ojeada al índice. Tenemos

4 compartimientos básicos: Introducción, Cinco calas en la poesía crítica española del medio siglo, Conclusión a modo de resumen-guía y Bibliografía. Lógicamente, en el segundo gravita el peso documental de la investigación, distribuyéndose en 5 capítulos: Caballero Bonald y la memoria, González y el convencimiento, Gil de Biedma y el buen deseo, Barral y la historia habitada, Goytisolo y la transgresión. Según se aprecia, mi asignación de un atributo "definidor" a cada protagonista pretende contribuir a su individualización dentro de un contexto engagé. No hay secreto en la planificación interna de los capítulos, segmentados invariablemente en 3 apartados: El poeta, La poética y La poesía.

Los dos apartados iniciales cumplen una función de enmarcamiento teórico previo, prolongado hasta el "preliminar" o primera subdivisión de "La poesía", antes de proceder a la praxis. Pese a cierta ósmosis entre las zonas de información acotadas por los apartados, se han sondeado en ellos diferentes variables en consonancia con la línea de sus respectivas competencias. Condición indispensable de las variables ha sido la adecuación metodológica a unas técnicas de observación, clasificación y análisis. Remitiéndome a lo dicho con motivo de la exposición del objetivo primordial, en el tercer apartado, "La poesía", radica la justificación última del trabajo por su mayor extensión, por su índole práctica y por representar la culminación de todo un proceso. Pero desglosemos los dominios distintivos de las 3 secciones.

En "El poeta", por orden cronológico, se registra la extracción social y creencias del ámbito familiar del escritor en cuestión, su infancia en la guerra y su paso por el colegio de la primera posguerra, sus estudios universitarios e iniciación a la poesía y la periodización de su toma de conciencia histórica paralela a su frecuentación de tertulias, medio de vida, aficiones, salidas al extranjero y participación en actos disidentes. Datos que alumbran la cara ignota del ciudadano y que nos conducen a consultar fuentes en su mayoría extra-literarias.

En "La poética" prevalece la elasticidad de las variables estudiadas, adaptadas a las características de cada autor. Aspectos escudriñados en todos los casos son: intervenciones en significativas antologías y revistas, influencias literarias reconocidas, opiniones acerca de la promoción precedente y la propia, juicios en torno a la función social de la poesía (se intenta respetar, naturalmente, una cadena causal-temporal) y la inserción de los poemarios comprometidos dentro del conglomerado global de la opera omnia (en su descripción se ponen de relieve

los puntos de contacto con el engagement, sin orillar aquí o en otros lugares los problemas reportados por la censura). Asimismo se inspeccionan en todos, salvo en Barral que apenas tiene, las muestras metapoéticas en verso. Ocasionalmente se produce el rescate y breve comentario de alguna composición "extraviada", la disertación en torno a materias acarreadoras de polémica (en el capítulo de Caballero las antologías andaluzas originan un excursus sobre el tópico del "evasionismo sureño" o, en el de González, el prólogo de un florilegio provoca la reflexión sobre las causas de la ambigüedad en los poemas) y la ampliación de otras que revistan especial interés (Barral invitaba a indagar en su relación con los novelistas del socialrealismo, Gil de Biedma en la rivalidad Madrid/Barcelona y Goytisolo, v. g., en la que llamo "cuestión catalana"). Los recursos bibliográficos utilizados atañen más de cerca, como se ve, a lo literario.

"La poesía" se fracciona en dos partes: la del "preliminar" condensador de marcas de estilo destacables y demás apuntes destinados a presentar esa lírica, y la correspondiente al diseño de los "temas" atisbados en la misma. Los poemas suministran ahora la materia prima, a la que se agrega como soporte filológico la contribución crítica, directa o indirecta, de una legión de estudiosos. Cada nuevo acceso a "los temas" implica lo siguiente: que a priori se ha avisado de cuáles son los poemarios seleccionados para el análisis (uno solo principalmente de Caballero y Barral, dos de Jaime Gil y unos cuantos de González y Goytisolo); que los textos poemáticos suelen espigarse de la edición de la obra completa (excepto en el caso de Goytisolo); que, aunque por norma general no se confrontan distintas versiones, se intenta fechar un texto cuando ello es posible (casi todos los de Biedma y Barral); que el orden de los poemas dentro de una serie temática y la disposición secuencial de éstas se ajusta sistemáticamente al orden de colocación de las piezas en los volúmenes manejados (o sea: un bloque temático antecede a otro porque el poema con que se abre está en posición anterior en la edición consultada al poema inicial del bloque que le sigue y, en el seno de un bloque o sub-apartado, los poemas aparecen alineados según figuran en el índice del libro de donde se extraen; lo cual obedece a la necesidad de no perder de vista los criterios cronológicos o de cualquier otro signo, de ordinario intencionados, que llevaron al autor a instaurar su personal ordenación); y que los bloques, salvo aquellos de contenido obvio, acostumbran a comenzar con una entradilla explicativa. Habida cuenta del gran número de textos a comentar, era impensable transcribirlos. La desvirtuación de la materia prima iba a producirse sin remedio así que decidí que, abordando una

sola vez cada poema y yendo a buscar sus resortes argumentales tanto como la manera en que se formalizaba la ideología comprometida subyacente, conseguiría salvaguardar algo de la substancia originaria incluso a pesar del enfoque "interesado" de mi tarea. Puesto que la poesía a examinar era en buena parte narrativa, procuraría a mi vez reproducir tan agradecido rasgo en un tipo de discurso proclive a la "narratividad", algo así como explicar por entregas la weltanschauung crítica de 5 poetas a través de sus piezas comentadas.

Sobre las complicaciones ligadas al diseño de "los temas" me he explayado al hablar de los objetivos. Y debiera reservar para las conclusiones la revelación del misterio de los epígrafes de esta subdivisión de "La poesía", el porqué de reiteraciones y novedades y su funcionalidad. Mas he aquí que éste ha resultado ser un entretenido trabajo de formación (susceptible de ampliarse sólo con que se aplicaran los parámetros enumerados a un holgado plantel de autores) cuyo alcance apunta antes al laborioso dibujo de un enmarañado laberinto que al descubrimiento final de un tesoro único y sorprendente. Estoy por decir que el atractivo del camino eclipsa el que se le supone a la meta. Por lo tanto clausuraré mi investigación con una especie de síntesis recapituladora no exenta de sugestivas interrelaciones de datos, un cierre abierto que reclama en definitiva la co-participación lectora. Siendo como es una conclusión post eventum, inmediata y sumarizadora, la titulo "Conclusión a modo de resumen-guía".

Volviendo a los epígrafes temáticos, hagamos un rápido escrutinio de los mismos. Las grandes zonas contenidistas vislumbradas en la poesía crítica de cada escritor se tipifican en 7-8 parcelas. Una de ellas, la denominada "Otros lugares comunes", posee un carácter algo desgajado del conjunto, a nivel exegético, pese a entroncar con una tradición plenamente social; incluye: La cárcel, La plaza, El poema-homenaje, El tema de España y El tema internacional. La serie se localiza al completo en Caballero y parcialmente en González, Biedma y Goytisoló, mientras brilla por su ausencia en Barral. Aquí hallamos la típica pieza de encargo junto al tratamiento inusual que salva al texto de caer en lo manido (la biedmaniana Apología y petición, v. g.). Vayamos ahora a los bloques temáticos cuya interpretación -leídos globalmente o cotejando bloque con bloque- reconstruye la perspectiva "crítica" de un poeta ya de manera individualizada, ya en relación a lo detectado en sus compañeros. "La guerra" y "La existencia falseada" o la experiencia de la posguerra son asuntos compartidos por todos. Privativo de González es "El derrotismo" (tema casi reñido con esa ciega

confianza marxista en un futuro mejor) y, de Barral, tanto el que llamo "Un poema programático" (enjundiosa declaración de principios) como "El enfrentamiento de clases" (contrapunto neutralizador, acaso, de su refractarismo a los tópicos sociales). Por enésima vez se desmarca Barral del consenso unánime de que gozan dos sub-apartados harto combativos: "La sátira de la integración" o la mofa de los dominadores prototipos franquistas y "La profesión de fe revolucionaria". Tres poetas coinciden en "La autocrítica": Caballero, Biedma y Goytisolo, para cuyos respectivos personajes hay un antes y un después marcados por una toma de partido. También 3 arremeten contra "La educación alienadora", Caballero, Barral y Goytisolo, proponiendo el último modelos de enseñanza alternativos. Dos de ellos denotan su compenetración ético-estética al plantear un par de cuestiones novedosas y ciertamente complejas: Biedma y Barral con "Las evasiones" y "La asunción de la propia clase". Finalmente, se emparejan asimismo González y Goytisolo en su persistencia en el compromiso, más allá de la longa noite de pedra, al señalar las pegas de "La civilización técnica" o el lado oscuro de la democracia.

Quisiera especificar a estas alturas unos pocos extremos metodológicos tomados de varios especialistas con quienes estoy en deuda. Aun cuando mi bagaje filológico es más bien ecléctico y no abonado a ninguna escuela en concreto, deseo expresar de entrada mi reconocimiento a los críticos de este país. Desde clásicos como Teoría de la expresión poética de Bousoño hasta los artífices de estimulantes monografías sobre los poetas elegidos (T. Villanueva sobre Caballero; E. Alarcos, otra vez Villanueva y A. P. Debicki sobre González; S. Mangini, P. Rovira, Riera, A. Cabanilles, G. Corona y P. Aullón de Haro sobre Gil de Biedma; Riera, T. Sánchez y J. Jové sobre Barral; Riera de nuevo y J. Virallonga sobre Goytisolo), pasando por estimables autores de infinidad de publicaciones, de todos sin excepción he aprendido cuanto sé. En lo tocante a los hispanistas foráneos, los citados Debicki y Persin me guiaron hacia los entresijos de la recepción del texto⁵⁰ o la contemplación del poema como un acto evolutivo de descubrimiento regido por la trabada articulación de autor, hablante y lector implícito. Con los libros osados de S. Daydí-Tolson, The Post Civil War Spanish Social Poets (1983) y de E. Wright, The Poetry of Protest under Franco (1986), comprendí que la notificación de caídas estéticas no tenía por qué ser un "crimen de lesa majestad". Carlos Reis me introdujo, en suma, en las artes de una "lectura ideológica" consistente en estos sinópticos peldaños: la búsqueda de un sentido oculto en los versos, una estrategia de abordaje que compense dicha ocultación,

el apoyo de un aparato conceptual que presuponga un "cierto saber correlativo al que presidió la construcción del texto" y la determinación de prioridades de lectura⁵¹.

Una postrer puntualización. En Palabras tachadas. Retórica contra censura (1988), J. Sánchez Reboredo se interrogaba acerca de un material poético quizá fungible en exceso: "¿Tendrán validez algunas obras que, entre otros valores, tenían el acierto de la habilidad en el disfraz, de la lucha ingeniosa, junto a otros más sustantivos y morales como la integridad, la honradez? (...) ¿No se habrán hundido en el pasado junto con las estructuras que denunciaron?"⁵². La respuesta al primer interrogante es afirmativa, por cuanto hay mucho de inmarcesible en el cometido artístico de un puñado de letraheridos leales a sus convicciones éticas y discrepantes de un medio que hacía de la prohibición moneda corriente. Ellos consiguieron hablar de tú a tú a un lector medio gracias al tono menor de sus versos, versos que en vez de saturarse de populismo o de mensajes tenidos por provocadores amagaban una labor de zapa destinada a interiorizar las emociones (algunas tan candentes como el malestar originario del análisis de las contradicciones de clase) mediante un hábil manejo de la formalización y lenguaje desfamiliarizadores. Respecto al segundo interrogante sólo cabe una réplica posible: no. Porque la poesía crítica, cuando ejecutada por verdaderos poetas, resiste los estragos del tiempo al coordinar precisamente un valor históricamente testimonial con un valor estilísticamente atinado. Magnífico fuego cruzado el suyo que, de paso y sin previo aviso, da en el blanco de las conciencias neutrales.

NOTAS

1. Guillermo Carnero, *poética en José M^a Castellet, 9 novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Ed., 1970, p. 203.

2. Vid. Carlos Reis, *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus 1987, p. 172.

3. José Angel Valente, "Tendencia y estilo", *Insula*, 1961, nº 180, p. 6.

4. Antonio Jiménez Millán, *Teoría y práctica del compromiso en la poesía española (1927-1939)* (resumen de tesis doctoral), Universidad de Granada 1981, p. 16.

5. Guillermo de Torre, "Contemporary Spanish Poetry", *Michigan Quarterly Review* (spring 1961), IV, nº 1, p. 74. El aserto se emitió en el Congreso de Kharkov de 1930.

6. A nivel teórico, el humanismo de un Machado que distingue entre pueblo y masas, descreído del factor económico y tocado de un pathos romántico, no es exactamente marxista pese a las manipuladas nociones de objetividad y fraternidad entresacadas de su discurso de ingreso en la Real Academia. Nótese que Alberti, pese a su dominio de las técnicas de escritura surrealista, adoptará formas próximas a la canción para sintonizar con el proletariado; "sin embargo, el discurso albertiano no podrá nunca situarse como discurso de total ruptura con los mecanismos de la ideología dominante, puesto que el inconsciente ideológico de clase le impondría sus propios límites: el primero de ellos y más importante, la tendencia a la mitificación populista, que iba a suponer un lastre de difícil superación a lo largo de la práctica literaria comprometida que efectúa el poeta" (A. Jiménez Millán, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Excma. Diputación Provincial de Cádiz, Jerez de la Frontera 1984, p. 102). Por contra, en el Hernández cantor de los temas habituales de la poesía de guerra republicana convergen motivaciones personales y propagandísticas en una "rara conjunción entre maestría verbal y sentimiento o intuiciones de clase" (G. Carnero, "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años 30" en *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos 1989, p. 267).

7. Carlos Bousoño, prólogo a G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Peralta 1979, p. 13. En la poesía de protesta antifranquista vislumbra Eleanor Wright 3 modalidades: "la poesía de resistencia de tono antifascista, la poesía de protesta social de una ideología con sordina y la poesía de protesta marxista influida por las doctrinas del Partido Comunista" ("Las convenciones literarias de la poesía de protesta" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main 1989, p. 439). En su análisis del éxito del "Realismo Socialista" en España distingue estos supuestos: la premisa de realismo por la que "las palabras son lo que nombran"; la "personificación del hablante, quien adopta los papeles configurados por la retórica de la plaza pública"; "la premisa de eficacia, que mantiene que los mensajes poéticos son tan eficaces como los de la comunicación natural"; y la voluntad de persuadir a la acción mediante 3 pasos: "representar una situación desequilibrada; identificar la causa; exigir un desagravio" (vid. pp. 441-442).

8. Philip Silver, "Nueva poesía española. La generación Rodríguez-Brines", *Insula* (mayo 1969), nº 270, p. 14.

9. Vicente Aleixandre, "Algunos caracteres de la nueva poesía española" en Obras completas, vol. II, Madrid, Aguilar 1978, p. 514.

10. J. M. Castellet, 20 años de poesía española (1939-1959), Barcelona, Seix Barral 1960, p. 102. Se le reprochó a Castellet el error de perspectiva de su criterio reduccionista, la ausencia de un análisis estilístico y una selección de textos al servicio del tema social. Uno de los detractores de la antología, E. Inmann Fox, señaló el peligro de caer en la "poesía de exclusión" al relegar "los aspectos de la experiencia que no favorezcan el asunto tratado, simplificando así, y hasta falsificando, la experiencia" ("La poesía 'social' y la tradición simbolista", La Torre, abril-junio 1969, nº 64, p. 59), mientras aseguraba que los auténticos poetas no habían salido de su edad simbolista. En lo mismo incidía Valente al denunciar la falaz "doble voz" de los vates que reservan su dicción simplificada para los deberes ideológicos y "los más complejos y refinados registros de su formación lírico-burguesa para la expresión poética de la experiencia privada" ("Encuestas" de Insula, 1963, nº 205, p. 5).

11. Fanny Rubio y José Luis Falcó, Poesía española contemporánea. Historia y antología: 1939-1980, 2ª ed., Madrid, Alhambra 1982, p. 65.

12. Leopoldo de Luis, Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968), 3ª ed., Madrid, Júcar 1982, p. 17.

13. *Ib.*, p. 42. En "La traición de los poetas sociales" (Insula, enero 1967, nº 242, p. 12), Julia Uceda arremetía contra la estéril postura "anti" de los practicantes de una poesía social que, aparte de no tener repercusión en los sectores a los que iba destinada -ni en los denostados poderosos ni en los idealizados desfavorecidos-, sólo halagaba a las inamovibles almas caritativas. A ello responde L. de Luis en "La poesía social otra vez" (Insula, junio 1967, nº 247, p. 4) que es consciente de que "la revolución no se hace escribiendo poemas sino adueñándose de los medios de producción. Los poetas sociales habrán podido, con su obra, conseguir una de estas 3 cosas: hacer sentir la injusticia de unos hechos a través de sus poemas, acompañar a su pueblo en la lucha revolucionaria o, simplemente, dejar constancia de que su sensibilidad de hombres estaba más impresionada por el dolor de los semejantes que por cualquier otro tema".

14. Jean Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939, vol. I, Leiden, Universitaire Pers 1968, p. 9.

15. En Problemática de la literatura, 2ª ed., Buenos Aires, Losada 1958, p. 179, Guillermo de Torre escribe que la literatura comprometida implica "la afirmación taxativa de la responsabilidad insoslayable del escritor", juicio matizado por Lechner al indicar que lo importante es averiguar si el escritor quiere ser responsable o no. Su libro ofrece también una de las primigenias distinciones entre literatura comprometida y dirigida (otros dirán luego social/política, social/social-revolucionaria, humana/socio-política, etc.): sirve la 1ª por espontánea iniciativa del autor a unos principios, a diferencia de la 2ª, supeditada a unos fines por imposición externa.

16. C. Bousoño, prólogo a Francisco Brines, Ensayo de una despedida. Poesía 1960-1971, Barcelona, Plaza & Janés 1972, p. 32.

17. José Olivio Jiménez, "De la poesía social a la poesía crítica: a propósito de Tratado de urbanismo, 1967, de Angel González" en 10 años de poesía (1960-1970), Madrid, Insula 1972, p. 290.

18. Alfonso Sastre, Anatomía del realismo, Barcelona, Seix Barral 1965, p. 18. Difícil tensión la soportada por la poesía social, ostensible en "el combate entre la urgencia que la originaba y la serenidad que le reclamaba la ambición de una eficacia duradera" (Félix Grande, Apuntes sobre poesía española de posguerra, Madrid, Taurus 1970, p. 55).

19. En momentos de paranoia esquenática se daba en creer que "los poetas del yo son derechistas y los poetas del nosotros izquierdistas" (Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad. El caso de José Hierro, Universidad de Valencia 1978, p. 38).

20. Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos 1973, p. 485.

21. No hay dialéctica en la objetiva exposición fotográfica de hechos: "se escriben crónicas; falta el aliento para forjar una epopeya" (J. Corrales Egea, "¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta", Insula, junio 1985, nº 223, p. 10).

22. Eran obras "creadas en un ambiente de presiones primero y de total ausencia de estímulos más tarde" (Antonio Colinas, "Notas para una poética de nuestro tiempo", Insula, abril 1971, nº 293, p. 12). Los cambios socio-económicos propiciados por los vientos desarrollistas confirmaban todo un desfase histórico, que "ya la situación no era escandalosa, tan abismalmente injusta, tan espantosa como lo era en los años cuarenta y a principios de los años cincuenta" (José Manuel López de Abiada, "Observaciones en torno a la poesía de posguerra. Conversación con Eugenio de Nora", Insula, octubre 1980, nº 407, p. 3).

23. Con insignificantes tiradas y exclusivamente leída por intelectuales burgueses, esta poesía ineficaz y transitoria "en vez de ser un instrumento de redención se queda en válvula de desahogo" (Aquilino Duque, "Poesía social", Poesía Española, 1958, nº 72). Por otra parte, la literatura debería ser la consecuencia de una educación y no la causa del "despertar de un estrato de la población" (Robert Scarpit, Sociología de la literatura, Barcelona, Oikos-Tau 1971, p. 92).

24. "En efecto, la gloria obrera colectiva y el sacrificio de la individualidad no se correspondían en absoluto con la realidad histórica de la España de posguerra ni con los caminos personales y sentimentales que siempre escogen las ideologías para concretarse en comportamientos de vida" (Luis García Montero, "Una poética de la complicidad" en Confesiones poéticas, Excm. Diputación Provincial de Granada 1993, Maillot Amarillo, p. 172).

25. G. Carnero, "Poesía de posguerra en lengua castellana", Poesía, 1978, nº 2, p. 86. En cuanto a la incapacidad de dicha poesía por lograr una expresión literaria válida, se pregunta el autor "si fue por autocensura, por infantilismo ideológico, por aislamiento gremial, o por todas esas razones juntas" ("La corte de los poetas. Los últimos 20 años de la poesía española en castellano", Revista de Occidente, abril 1983, p. 47).

26. En su reivindicación de la tradición subterránea de la historia poética de posguerra, Pere Gimferrer recalca el siguiente dilema: "Ante un lenguaje fosilizado y putrefacto, dos soluciones: destruirlo o establecer un nuevo lenguaje convencional" (Salvador Clotas y Pere Gimferrer, 30 años de literatura, Barcelona, Kairós 1971, p. 92). La impronta de los mass media -sobre todo en los seniors del grupo- se hacía patente en una formalización textual que reflejaba antes procesos que resultados. El remozamiento de la poesía social corría igualmente a cargo de los poetas mesetarios de Claraboya.

27. Cito de memoria las palabras de Luis Antonio de Villena en una de las "Mesas redondas" del Congreso dedicado a "Jaime Gil de Biedma y su generación poética" en Zaragoza, octubre de 1991.

28. L. García Montero, "Estética y compromiso" en Confesiones poéticas, op. cit., p. 196. Leemos en la pág. siguiente: "Aunque la paz octaviana asegura que, conseguidas las libertades democráticas burguesas, los escritores deben dedicarse a las labores de su intimidad, somos muchos los que no consideramos justificado el silencio, ni por lo que se refiere a este país, donde el cambio es cada vez más sospechoso, ni por lo que tiene que ver con el mundo, donde el presentimiento de una guerra definitiva se sienta diariamente a desayunar con nosotros como invitado de piedra".

29. "Si Marx y Sartre no podían circular, entonces otras obras sobre economía socialista e irracionalismo filosófico se filtraban a través de precursores, imitadores no polémicos, e incluso autores antagónicos que se veían obligados a mencionar lo inmencionable a fin de refutarlo" (Paul Ilie, Literatura y exilio interior, Madrid, Fundamentos 1981, p. 140).

30. Elías Díaz, Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973), Madrid, EDICUSA 1974, p. 125.

31. Se impone el concepto gramsciano del "intelectual orgánico" cuya ideología sirve a su clase de origen o de adopción; ya no es el individuo aislado sino el miembro de "un aparato concreto que, al marcar los límites de la producción, de la organización y distribución de la cultura, construye la perspectiva en que la ideología se mueve y se proyecta" (Valeriano Bozal, El intelectual colectivo y el pueblo, Madrid, Alberto Corazón ed., 1976, p. 20). La creación de dicho concepto -en oposición al "intelectual tradicional"- supone "el primer intento serio de superar las definiciones sectarias del intelectual, por un lado, y el anti-intelectualismo del obrerismo por otro" (Juan F. Marsal, La sombra del poder. Intelectuales y política en España, Argentina y México, Madrid, EDICUSA 1975, pp. 30-31).

32. Juan F. Marsal, Pensar bajo el franquismo, Barcelona, Península 1979, p. 44. Bosqueja el autor las diferencias en este punto entre la intelectualidad de Madrid y la de Barcelona: "Mientras que los líderes del grupo madrileño están entonces completamente absorbidos en la tarea desviacionista de 'reformar desde dentro', de la apelación a los ideales del régimen 'traicionados por Franco', las figuras centrales de Laye están ya en la etapa de transición, en búsqueda de otras ideologías que, efectivamente, encontrarán poco después, algunos fuera, otros dentro" (p. 45).

33. Shirley Mangini, Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo, Barcelona, Anthropos 1987, p. 10.

34. A juicio de H. Tuñón de Lara, la elevación del nivel material de vida encubría una peligrosa degradación cultural, máxime cuando se sobreestima lo técnico con menoscabo de lo ideológico (vid. Manuel Tuñón de Lara, Variaciones del nivel de vida en España, Madrid, Península 1965, pp. 120-121).

35. Su vago artículo 29 pone cortapisas a la "libertad de expresión de las ideas" concedida en el 19: "Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los tribunales y

la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar" (cito por Antonio Beneyto, Censura y política en los escritores españoles, 2ª ed., Barcelona, Euros 1975, p. 18).

36. "La sobreestructura política, al parecer, goza de cierta autonomía y sus recursos para autopropetuararse aparentemente son mayores" (José Mª Maravall, La sociología de lo posible, Madrid, Siglo XXI 1972, p. 11).

37. S. Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 258.

38. María Payeras, Poesía española de postguerra, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria 1986, p. 85.

39. Carlos de la Rica, "Vanguardia en los años 50 (Desde el ismo a la generación)", Papeles de Son Armadans, 1965, vol. 37, nº 110, p. VI. Cita entre los mayores a Celaya, Labordeta, Fuertes, etc.; entre los jóvenes a A. Crespo, G.-A. Carriado, A. Fernández Molina... Adscritos a revistas como El Pájaro de Paja, Deucalión, Doña Endrina, etc., participarían asimismo en los primeros 60 en Poesía de España de Crespo y Carriado, cuyo papel "consistía en publicar a los que expresaban su oposición al régimen con una obra dominada por un propósito auténticamente artístico y a aquellos otros que, aun no siendo verdaderamente ejemplares, no cayesen en excesos objetivamente condenables" (Ángel Crespo en "Ser o no ser", encuesta en El Urogallo, monográfico "Poetas del 50. Una revisión", junio 1990, nº 49, p. 64). Los directores de la publicación llegaron a fundir su heredada vanguardia postista con la preocupación social, lo que determinaría su significativa inclusión en la antología de Rubén Vela, 8 poetas españoles (1965), a la vera de la facción realista del grupo del 50.

40. En "Consideraciones en torno a los poetas de la 2ª generación de posguerra", Cuadernos del Matemático, 1992, nº 9, César Augusto Ayuso se refiere a poetas que, tras años de mutismo, "están cayendo en el olvido" (E. Cabañero); estimables vates andaluces eclipsados por la sobrevaloración de los catalanes (M. Roldán, A. Duque, R. Guillén, J. Uceda); los que, publicando tardíamente, empiezan a ser recuperados (A. Gamoneda, M. V. Atencia); los del exilio (T. Segovia); aquéllos que permanecen cronológicamente en tierra de nadie y a quienes Insula consagra un dossier en marzo de 1992, nº 543, bajo el rótulo "Los excluidos de la 'pléyade': poetas de los 60, periféricos y marginales" (F. Grande o J. Hilario Tundidor); y otros apartados de los grupos de presión o residentes en provincias (C. de la Rica, R. Alfaro, G. M. Gómez, J. J. Cuadros...). Nombres a los que cabría agregar los de otros catalanes como Gomis, Badosa o Ferrán, que compartieron espacio y tiempo con los "consagrados".

41. Víctor García de la Concha en Encuentros con el 50. La voz poética de una generación (Actas de los encuentros celebrados en la primavera de 1987) Oviedo, Fundación Municipal de Cultura 1990, p. 59.

42. Claro que toda homologación comporta el peligro de "consagraciones excesivas y ocultaciones perezosas, empobrecedoras" (Antonio Gamoneda, "Generación y confusión de lenguas", Diario 16, monográfico "¿Qué queda de las generaciones?(II)", 28-4-1990, nº 254, p. VIII). En "La voz de los otros" (El Urogallo, nº monográfico cit., p. 56), J. L. Suñén nota con acritud que "la diferencia entre grupo y generación ha motivado el excesivo ensalzamiento de algunos y el casi olvido de otros".

43. Cito por Pedro Provencio, "El grupo poético de los años 50 (I)", Cuadernos Hispanoamericanos (mayo 1992), nº 503, p. 122.

44. Miguel Casado, "Para un cambio en las formas de atención", El Urogallo, nº monográfico cit., p. 30. Canon desglosable como sigue: "Quizás sea demasiado arriesgado afirmarlo rotundamente, pero 'toma de conciencia', el adjetivo 'humano' y el lema machadiano, entendido desde el lado más histórico-social, 'palabra en el tiempo', constituyen el triángulo semántico sobre el que se apoya la reflexión más tópica acerca de la obra primera de los poetas dados a conocer en los años 50" (José M^a Sala Valldaura, La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los 50, Barcelona, Anthropos 1993, p. 18).

45. Dictamina F. Brines: "Como poesía social es muy distinta a la anterior, mucho más inteligente, personalizada y compleja" ("Ser o no ser del 50", encuesta cit., p. 62). En "Encuentros y desencuentros con la poesía social", Cuadernos Hispanoamericanos (octubre 1991), nº 496, p. 87, P. Provencio apunta un reproche más contra el maximalista "redentorismo romántico", reñido con la ironía, de los predecesores: "El yo que aparece en la inmensa mayoría de la poesía social es un ser cejijunto, vindicativo y sentencioso, alguien que se toma muy en serio a sí mismo, incapaz de distanciarse con respecto al espejo que tiene delante o de azuzar las palabras contra el poeta que hay detrás".

46. Vid. F. Rubio, "Un encuentro necesario", Olvidos de Granada, monográfico "Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50" (junio 1986), nº 13 extr., pp. 150-151.

47. Vid. J. Lechner, op. cit., vol. II, pp. 86-111.

48. Vid. G. Carnero, "La poética de la poesía social en la postguerra española" en Las armas abisinias, op. cit., pp. 315-319.

49. Vid. Carme Riera, La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50, Barcelona, Anagrama 1988, pp. 320-353.

50. Vid. los trabajos de W. Iser y H. R. Jauss, por ejemplo, en VV. AA., Estética de la recepción, Madrid, Arco/Libros 1987.

51. Vid. C. Reis, op. cit., p. 188.

52. José Sánchez Reboredo, Palabras tachadas. Retórica contra censura, Excm^a. Diputación Provincial de Alicante 1988, p. 164.

II. CINCO CALAS EN LA
POESIA CRITICA ESPAÑOLA
DEL MEDIO SIGLO

CABALLERO BONALD Y LA MEMORIA

esta palabra con que estoy juzgándome
(Parte de una vocación, Memorias de poco tiempo)

1. EL POETA

Hijo de republicano liberal cubano y de tolerante francesa descendiente de rancio abolengo, este poeta-novelistas jerezano venido al mundo en 1926 parece decidido a subrayar el exotismo o heterodoxia de sus orígenes declarándose desligado de movimientos poéticos "profesionales" y hasta de partidos políticos precisos, en contra de la opinión de muchos que le suponen un pasado de pertinaz militancia antifranquista y, por supuesto, una indiscutida pertenencia al núcleo consagrado de la generación poética del medio siglo. Y es que la persona de José Manuel Caballero Bonald, de modo análogo a la rara amalgama entre conceptualismo y sensorialidad de su poesía, bien podría hacerse acreedora a la máxima de Valéry que reza "oscurécete y verás cómo te buscan con un candil"¹. Mejor será buscarle a través de sus obras -máxime cuando ha reconocido su incapacidad de escribir sobre lo que le es ajeno-, por cuyos frutos suele conocerse a los poetas, y siguiendo la estela de sus declaraciones a veces machaconas, otras voltizas, a lo largo de poco más de tres décadas.

La guerra representó para el José Manuel niño, en la vida real, "una excepción en la rutina". El poema La llave se funda en un hecho autobiográfico: el apresurado abandono de la familia de la casa de veraneo en Sanlúcar de Barrameda al estallar la guerra con el objeto de refugiarse en el más seguro reducto urbano de Jerez, contrariamente, por ejemplo, al caso Gil de Biedma y parientes, instalados desde otoño de 1936 en la sierra segoviana, donde permanecerán hasta el fin de la contienda. "Me aislaban del miedo, del hambre"², admite en una entrevista el escritor, consciente de la facultad preservadora del que fue su bienestante medio social. Sin embargo sus composiciones relativas a dicho momento recalcan en imágenes de terror, impotencia, atropellos y subsecuentes procesos de pérdida de la inocencia que proyectan sobre la manipulación selectiva de la propia

experiencia una expresa voluntad testimonial. Trazos de este miedo consubstancial a la primera infancia, réplica de la violencia fratricida imperante, asoman en sus poemarios más remotos. Así, en Orbita de la palabra de Las adivinaciones, leemos: "la sombra de mi infancia donde yo sigo siendo/ un miedo combativo(...)". En Las horas muertas, antesala de la revisión crítico-moral de un pasado infausto que Pliegos de cordel llevará hasta sus últimas consecuencias, aprende el poeta a ver claro, enjuiciando su vivencia de la guerra (Desde donde me ciego de vivir) y de la inmediata posguerra (Mañana, me decían), apelando a la libertad y a un ideal de patria que no da aún por perdido.

En lo tocante a la posguerra, recuerda el escritor andaluz la "militarización de la infancia", con uniformes y obligada instrucción en unas Juventudes de tipo falangista³. Cursa la primera enseñanza y el bachillerato con los marianistas de Jerez. "Allí no se cantaban himnos patrióticos, ni nos repartían banderitas, ni nos hablaban de la cruzada de la liberación(...) lo único que hacíamos era rezar a todo trapo y aguantar mal que bien una educación clasista de lo más primorosa"⁴. Nuevamente, encontramos huellas en los versos del ambiente represivo del aula de clase, de la rebelión del individuo contra la uniformización del pensamiento en aras de labrarse su propia verdad en Estación del jueves y La funesta manía de pensar de Pliegos de cordel. Las "primeras letras" del Caballero niño antes se parecen a la inexcusable precocidad motivada por la abrupta irrupción de una guerra civil que al acatamiento de las fraudulentas consignas educativas promovidas por el victorioso sistema nacional-católico.

Inicia en 1944 sus estudios de Náutica y Astronomía en Cádiz, adonde se traslada en busca del aire liberal que falta en su culturalmente inhóspita ciudad natal. No los concluiría, pero el fervor por la navegación a vela será su recalcitrante hobby vitalicio, de tal manera que, de no haber sido escritor, el jerezano hubiera sido con seguridad marino. De este período data su admiración por los aventureros del mar (Salgarí) y por los grandes amadores románticos (Espronceda). Se instala entre 1946 y 1949 en Sevilla, matriculándose en Filosofía y Letras. Enferma de una afección pulmonar (crisis de salud que también conocieron Angel González y Jaime Gil de Biedma), lo que junto con el propicio clima familiar -un hermano y un primo le acompañan en su iniciación literaria- le aboca a sus primeros tanteos poéticos.

Enseguida traba relación con el grupo gaditano de Platero,

revista sufragada por un órgano cultural de FET y de las JONS que, al igual que Laye (editada por la Delegación de Educación Nacional del Distrito Universitario de Cataluña y Baleares) en Barcelona o Acento Cultural (patrocinado por el SEU) en Madrid, dio muestras de infiltración subversiva. Aquí se publicó, v. g., Oda a Bilbao de Blas de Otero, poema repetidamente prohibido por la censura que había rodado de ciudad en ciudad; menos suerte tuvo la pieza Rafael Alberti del director de la publicación, Fernando Quiñones, que fue retirada. Juan Ramón Jiménez sería otro referente destacado de la revista, merced a la cual Caballero conoce a Julio Mariscal entre otros. Se codea después con los miembros del grupo Cántico, publicación cordobesa de la que considero importante destacar en el nº 9-10 un homenaje a Cernuda (otra influencia admitida por el jerezano), la presencia de los poetas franceses de la Resistencia en el nº 3 y una serie de artículos de tipo programático firmados por Ricardo Molina destinados a poner en solfa los excesos del tremendismo y de la poesía social, excesos cifrados en lo siguiente: una retórica de índole romántica no convincente, una angustia convencional, la limitación temática, el afán propagandístico, la falacia del concepto "pueblo" prefabricado por la burguesía, etc.⁵ Rasgos aislados estos -de Platero y Cántico- que quizá constituyan excepciones a la regla que Fanny Rubio observa respecto al desfase de las revistas andaluzas de posguerra frente a los "nuevos" tiempos realistas. Priva en tales publicaciones -afirma- el ensimismamiento, el tono menor, la garrulería, el muestrario de poetas locales y una línea "encontrada con la vertiente realista, 'neorromántica', 'tremendista', de poetas y revistas que, curiosamente, aparecen en el norte de la Península"⁶.

En 1951 se establece en Madrid, donde prosigue sus estudios de Letras. No se olvide que el Madrid de los años 50 se disputaba con Barcelona la centralización absolutista de la cultura. Para todo escritor de provincias con altas miras se hacía obligada la emigración hacia alguno de dichos focos, so pena de verse relegado al ostracismo por no contar con la plataforma editorial adecuada o la escuela literaria de rigor donde insertarse. Un crítico va más lejos al respecto, asegurando que "en aquel tiempo, cualquier intelectual que se preciara tenía que ir, como mínimo, de compañero de viaje del partido (comunista), si no no había tu tía"⁷. Con todo, no creo que en el Caballero recién llegado a la capital prevaleciera tanto cierta predeterminación interesada como un ansia natural de ampliar horizontes y de tratarse con gente de su círculo universitario, residencial y literario. Allí estaba el Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de Guadalupe, nido de estudiantes hispanoamericanos y

también residencia provisional de J. A. Valente, A. Costafreda o J. A. Goytisolo, jóvenes todos que se iniciaban en las lides de la escritura poética. Las tertulias: la socialista en Atocha y la comunista en el Café Pelayo, a la que solían acudir novelistas sociales, poetas contestatarios tal G. Celaya, A. González, C. Alvarez, etc., y los influyentes catalanes, desde las postrimerías de los 50, J. M. Castellet y C. Barral. En un nivel menos combativo la revista Agora, fundada en 1956, convocaba los viernes una tertulia que permitiría a jóvenes promesas como J. Hierro, Caballero o González contactar con algunos miembros de la generación del 27. En 1952, cuando el jerezano ya era medianamente conocido como escritor de la izquierda antifranquista -aquel año asistió al I Congreso de Poesía en Segovia⁸-, traspone por vez primera el umbral del célebre café Gijón, sanctasanctorum al que le introduce Carlos Edmundo de Ory, el poeta insurrecto por antonomasia con quien corrió "las grandes aventuras juveniles"⁹. Rememora Caballero una jugosa anécdota enmarcada en aquel Café de su "primera educación sentimental":

Aun sin que yo fuese asiduo, hubo una tertulia en el café, ya a fines de los 50, que aglutinó a algunos escritores de mala reputación oficial. Por cierto, recuerdo que algo después aparecimos un día por allí Jesús López Pacheco y yo en compañía del poeta Evtuchenco. Aquel meritorio trovador siberiano representó muy bien su papel en el Gijón. Fue un episodio de mucho lucimiento. Un aire de frivolidad épica se estancó aquel día en el local¹⁰.

En diversas ocasiones se ha autodefinido el poeta como hiper-literario y amigo de la provocación: "yo siempre he sido muy libresco, muy introvertido y muy curioso a la vez, muy aficionado a los disfraces(...) A mí lo que más me gustaba era disfrazarme de joven poeta escandaloso, andar por ahí jugando a rebelde, una cosa así de conmovedora"¹¹. Su inclinación a la lectura de los malditos -esa indocilidad ante los convencionalismos, también patente en una faceta del personaje protagonista de su poesía, en lucha contra todos empezando por sí mismo-, así como su revelación en fechas tardías de que su mejor cualidad radica en "el deseo de justicia"¹², me lleva a creer que fueron razones de peso, caracteriológicas incluso, las que condujeron al jerezano a los manejos políticos clandestinos alrededor de 1956 de la mano de su amigo Dionisio Ridruejo, falangista converso.

Recordemos que en febrero de 1956 se desataron los disturbios universitarios en Madrid a raíz del nonato Congreso Universitario de Escritores Jóvenes (denunciado oficialmente como una maniobra comunista destinada a desembocar en grandes

acciones de masas), que terminaría con los procesos incoados contra los miembros de la Secretaría del mismo (J. López Pacheco, J. Marcos, E. Múgica, C. Rodríguez...) y otros "conspiradores" -que lo eran en tanto instigadores de huelgas, coloquios contra la represión, lecturas poéticas de escritores antifascistas proscritos, etc.-, entre quienes se contaba Ridruejo¹³. Este había sido el inspirador de los Encuentros de Poesía y Universidad que, junto con el susodicho Congreso, fueron antecedentes sintomáticos de una discrepancia juvenil que ponía sobre el tapete la contradicción entre los valores franquistas infundidos a los cachorros burgueses y el penoso impacto social de un sistema coercitivo del que éstos no querían seguir haciéndose cómplices. Entre los prolegómenos de la confrontación de 1956, descollan distintos momentos significativos del malestar del estudiantado: en 1946 intenta reorganizarse en el medio universitario la FUE, sindicato estudiantil de resistencia favorable a la República antes de 1939 y que recibiría un duro golpe en 1947 pese a pervivir hasta 1950 (una de sus publicaciones clandestinas fue, en diciembre de 1946, la del agitacionista poemario Pueblo cautivo de autor anónimo -del leonés Nora, en realidad); desde 1947 los universitarios salen a la calle en solidaridad con las recurrentes huelgas obreras (la huelga de tranvías de 1951 motivaría el cierre, por primera vez tras la guerra, de la Universidad de Barcelona); en 1948 los estudiantes madrileños se manifiestan contra los estraperlistas¹⁴...

Al filo de la década de los 50 emergía en el seno de las nuevas generaciones un contraexilio con respecto a la cultura e intereses del **establishment** económico-social. Se reclama la independencia crítica de la Universidad, su democratización y la de la sociedad. En el trasfondo de la rebelión universitaria palpita, en criterio de E. Tierno Galván, "la doble moral en que se educa a los jóvenes: el sistema de valores crítico-morales que se les inculca en los centros docentes y la práctica capitalista-competitiva que ven en la vida cotidiana y que se ven obligados a aceptar hipócritamente si quieren integrarse en la sociedad"¹⁵. De este modo, la juventud concienciada virará hacia posiciones más radicales, desde el liberalismo hasta el socialismo. "Los estudiantes se preparan para unirse a la **intelligentsia** y a los círculos profesionales que hacia 1960 abrían el diálogo entre los sectores conflictivos y plantearon públicamente el concepto de 'convivencia'"¹⁶.

En un período de relativa apertura del régimen (1951-1956, el equipo Ruiz Giménez en el poder) sobreviene el primer choque

de estudiantes, obreros y varios sectores de la burguesía contra la dictadura, confluyendo con una mayor comunicación intelectual y la recuperación de ciertos intelectuales desterrados. Falangismo y liberalismo son a todas luces incompatibles. Los próceres de derechas presencian la politización de sus propios hijos, formados en escuelas y universidades franquistas, contra quienes se verán incluso obligados a lanzar su guardia pretoriana. Por primera vez, desde su promulgación en 1945, el Fuero de los Españoles era suspendido¹⁷ mientras urgía, al hilo del generation gap, un recambio ministerial. El rector de la Universidad de Madrid, Pedro Laín Entralgo, bajo cuyo patrocinio iba a celebrarse el citado Congreso, emitía en 1955 un elocuente informe sobre una minoría estudiantil inquieta, caracterizada por 3 atributos: exigencia, petulancia y mesianismo; una juventud persuadida de que "ella y sólo ella es la llamada a resolver en el futuro todos los problemas que hoy descubre en la vida nacional"¹⁸. Por entonces Caballero colaboraba como secretario y después subdirector en Papeles de Son Armadans. Pese a haber finalizado ya su etapa académica, ha manifestado que su despertar a "un tipo de poesía comprometida políticamente, sobre todo moralmente, es ya de los años 55 y 56"¹⁹. No hubo de ser ajeno, deduzco, al espíritu entusiasta y reivindicacionista que alentaba ostensiblemente en el sector universitario. Por consiguiente, tomó parte activa en recitales en fábricas, tertulias donde se concretaban proyectos de acción política (su casa madrileña -igual que la de Celaya o la de González- estaba disponible para las reuniones secretas de los peceros) y actos diversos por los que fue multado y encarcelado repetidamente.

En febrero de 1959 asiste al homenaje a Machado en el XX aniversario de su muerte en Collioure, acto convocado por un grupo de intelectuales franceses (Sartre, Aragon, Mauriac, etc.) al que acudieron poetas españoles de la 1ª y 2ª promoción de posguerra, con una numerosa representación catalana. Admite el sureño que, a partir de este hito, algo comenzó a coordinarse entre Madrid y Barcelona en favor de un frente común literario de lucha contra el franquismo. Estrechó sus lazos amistosos con el grupo catalán, al tiempo que éste iniciaba una política cultural "en la que luego nos embarcaríamos todos"²⁰. En 1960 se casa con Pepa (tendrá 5 hijos, idéntico número que Barral) y establece su residencia en Bogotá como profesor de Literatura Española y Humanidades de la Universidad Nacional. Ni la teoría literaria ni la docencia son lo suyo -la literatura, dice, sólo le interesa mientras la fabrica-, sin embargo la estancia de cerca de 3 años en Colombia le permite respirar aires renovados

y cierta comodidad profesional, así como la elaboración de su obra más comprometida, la novela Dos días de setiembre y el poemario Pliegos de cordel. En estos términos hace el balance de su provechoso exilio voluntario:

Tuve consecuentemente tiempo para todo: para dar clases, para perderme por la selva, para tener un hijo, para navegar por los grandes ríos, para ejercitarme en la vida contemplativa, para escribir mi primera novela y un buen número de poemas y artículos²¹.

En mayo de 1962, con motivo de una manifestación de mujeres en la Puerta del Sol a favor de los huelguistas del Norte y la amnistía para los presos políticos, varias de ellas son detenidas (las compañeras de Caballero, López Pacheco, Ridruejo, Sastre, Aldecoa...) y luego también lo son Caballero y Celaya entre otros. En 1963 colabora en la "guerra de las cartas", acción promovida por el Partido Comunista con el objeto de presionar al Gobierno; firma en las dos cartas, de octubre y noviembre, que un nutrido grupo de intelectuales dirige al ministro de Información y Turismo, M. Fraga Iribarne, en protesta por la abusiva represión que tiene lugar en Asturias²². En 1965 forma parte de la comisión organizadora del jubileo machadiano en Baeza, que no llegó a celebrarse por pretextos de orden público. Celaya evoca lo acontecido aquel 22 de febrero de 1966: "Cientos de intelectuales de todas las regiones peninsulares acudieron allí, pero el acto -primero autorizado, y luego prohibido- terminó como otros muchos similares con cargas de la Policía, palos y detenciones"²³. También de 1966 data un recital con coloquio en la Universidad madrileña que determina el ingreso de Caballero en la prisión de Carabanchel por espacio de un mes junto a Ridruejo, López Salinas y Sastre, quienes se negaron igualmente a pagar la multa de rigor. Todavía en 1966 es multado por motivos políticos, compareciendo ante el Tribunal de Orden Público. Una postrer actuación cívica entre tantas suyas, post-régimen, la detecto en 1977, cuando Aleixandre refiere a José Luis Cano que suelen requerirle para que firme manifiestos:

Hace días firmé uno pidiendo la legalización de todos los partidos políticos. Si no los legalizan, incluso al comunista, no hay democracia auténtica. Y también he firmado otro que me trajo Caballero Bonald protestando contra la represión del general Videla en Argentina que afecta a varios escritores de aquel país, y contra la desaparición del escritor Rodolfo Walsh, de quien se teme que haya sido asesinado. No paro de firmar manifiestos y escritos contra las dictaduras hispanoamericanas²⁴.

Durante la década de los 60 trabaja en algunas redacciones de revistas (codirige en su última fase Poesía de España, la

comprometida publicación de Angel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo) y luego en diversas casas editoriales. Sería superfluo enumerar aquí los múltiples viajes emprendidos y premios literarios acumulados por este prolífico poeta, novelista y ensayista. Esporádico presidente a la sazón del Pen Club español, se mostraba asimismo interesado por el folklore y la cultura popular, hasta el punto de que en 1967 recorre la geografía andaluza a fin de recoger material in situ para un archivo discográfico del cante flamenco. Caballero considera el emotivo arte flamenco, lo mismo que el jazz (en los años 60 solía visitar con González y Ebbe Traver los chiringuitos de jazz en Madrid), como un espectáculo de minorías. Hoy día, cuando el género parece academizarse y existen incluso cátedras de cante, el jerezano reivindica ese lenguaje por definición de los marginados que el flamenco prefigura, recalcando su innata cara maldita: "Me gustaba el flamenco cuando estaba mal visto por grandes sectores de la sociedad andaluza, cuando, por el hecho de ir a un tablado, parecía que te ibas a perder"²⁵. El enigmático mundo del cante gitano-andaluz despunta en los poemas de Anteo, en un proceso de indagación léxica de elaborado cuño barroco donde el poeta toma partido por un pueblo que se sabe sojuzgado.

Parsimonioso como su escritura -"una elegancia natural francocubana y andaluza tamiza sus movimientos"²⁶-, Caballero Bonald se siente revitalizado a la vera del Guadalquivir, en la voluptuosidad del Coto de Doñana que en su novela Agata, ojo de gato elevó al rango de leyenda mítica. Su ambiguo Sur le ha legado, literariamente hablando, un estoicismo de raíces senequistas, el dinamismo sensorial arraigado en la tradición barroca andaluza (Góngora, Carrillo de Sotomayor, Soto de Rojas...), la afición por las canciones populares (aunque esté exenta su poesía de "señoriles" muestras neopopularistas), reminiscencias de la quejumbre flamenca y cierta veta neoarábica (herencia quizá excesivamente intelectual de un inmarcesible "mester andalusí") que pasa por un lacerado sentimiento de ocupación foránea de la propia cultura. Otros poetas andaluces coetáneos suyos han expresado su solidaridad con lo jondo, la pena del Sur (desde un Julio Mariscal desautorizando la bota del cacique en Clamor hasta un Carlos Alvarez que en Teoría de Andalucía concibe como símbolo más genuino de su tierra el olivo retorcido antes que el "perfume falso" del folklore...²⁷), pero es J. M. Caballero quien denuncia con lenguaje brillante e incisivo la colonización -que viene de muy atrás- y subdesarrollo que atenazan a su patria chica. Color local de Pliegos de cordel trasluce su homenaje a la ilustre cultura

arábica en lucha contra el depredador cristiano, la misma que dejó su impronta en las callejas del pueblo natal del sujeto poético que ahora son infamadas por el turismo invasor y la pérdida moral de valores. En Contrahistoria andaluza, preso de un arrebatado de furor, el poeta acentúa más si cabe su acrimonia contra los enemigos de la Andalucía árabe.

Que las víctimas de la opresión sean un hombre solo, el pueblo andaluz o los súbditos de España entera viene a ser lo mismo para este escritor que confiesa vivir actualmente de los dividendos reportados por la novela -no la poesía- y de los "aledaños de la literatura", candidato en fechas recientes a académico de la Real Academia de la Lengua. No se para en distingos, decíamos, en su pugna personal por mantener la conciencia alerta y hurgar en la llaga de toda lacra social, hábito encomiable de un inconformista incandescente en quien se dan cita lo romántico, barroco y maldito de la mejor especie. A modo de colofón ilustrativo, válido para otros sintomáticos tiempos y lugares, terminaré con la transcripción de esta persuasiva pieza de apología y condena que es Contrahistoria andaluza:

Lo que un día perdieran, nunca
pudieron ya recuperarlo, o sólo
en los menguados términos
que algún furtivo transgresor
de códigos restara al exterminio.

Una lenta depredación con cruces
asoló las orillas del gran río materno
y hasta la mar por donde otrora
trajeran la sabiduría
los fueron arrastrando
en sucesivas hordas de barbarie.

Y allí quedó la historia
mereciendo ser sólo
reliquia degradada, pasto
de soldadescas, botín de clerecías.
Con piedras sepultaron
las piedras y con otra cultura la cultura
feraz y tolerante que opusiera
su rango al fanatismo.

Desde entonces resurge en algún tramo
de la memoria colectiva
una atávica mezcla de estupor y bochorno,
cuyo origen en otro nuevo origen
de la depredación se perpetúa²⁸.

2. LA POETICA

Se hace obligado encuadrar al socaire de diversas consideraciones teóricas ese momento álgido del cultivo por parte de José Manuel Caballero de una poesía comprometida moral y éticamente, acorde con su toma de conciencia a mediados de los 50 del momento histórico que le toca vivir. Contamos para ello con pruebas documentales donde el escritor se ha pronunciado acerca de cuestiones adyacentes al tema que nos atañe: el grupo generacional, los antecedentes y los relevistas; por qué y para quién escribir; el realismo, la articulación de arte y política... De manera que convendrá registrar su participación en antologías y revistas (en las que puede sorprendernos, también, el hallazgo de algún poema suyo insólito), sondear sus artículos, revisar su metapoesía y localizar sus influencias literarias previamente al trazado de una visión panorámica de su obra (no sólo poética) donde qué duda cabe que Pliegos de cordel ocupa un lugar preeminente.

Aunque a la par con Barral el jerezano está ausente de dos antologías relevantes en cuanto al objeto de este estudio (Poesía social española contemporánea de Leopoldo de Luis, sobre todo, y Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea de Manuel Mantero, de 1973), es preciso señalar su presencia en tantas otras que ratifican sus lazos con la disidencia intelectual, su adscripción a una generación poética determinada e incluso en la idiosincrasia de una facción andaluza de la misma. En 1955, Valente cuenta con él en su sección "Once poetas" publicada en Índice, tentativa para promocionar las voces más jóvenes que empiezan a tomar forma; la mayoría de ellos "luego constituirían el grupo más realista y crítico de la generación"²⁹. José M^a Castellet en 20 años de poesía española (1939-1959), de 1960, y su posterior edición aumentada en 1966 Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), incluye un repertorio de composiciones de Caballero espigadas de diversos libros, primando cierto aire existencial, tremendista y vallejiano (Domingo, en el apartado correspondiente a 1952); el quejido gitano-andaluz, propuesta de solidaridad con el dolor (La saeta, 1956); el tema de la patria subyugada enfocado desde un ángulo cívico (Blanco de España, 1958) y dos piezas significativas de Pliegos de cordel, que van desde la crítica más oblicua -La llave- hasta la interpelación de carácter aleccionador en A contratiempo. En Romancero de la resistencia española de Darío Puccini (publicado en 1960, tiene su 1ª edición

en lengua española en 1967), colabora en la sección "resistencial" con el enfático testimonio de No terminaría nunca.

Una antología gestada alrededor de 1961-1963, pese a que no ve la luz en Buenos Aires hasta 1965 con una reedición casi inmediata que choca con el escaso eco que alcanzó el libro en nuestros lares, es la de Rubén Vela, 8 poetas españoles. Recoge estos poemas del andaluz: 3 de Las horas muertas (Blanco de España, Tengo bastante con vivir y Mi diario reencuentro con la fe) y 3 inéditos de Pliegos de cordel (El registro, No terminaría nunca y Primeras letras). Las respuestas del poeta al cuestionario adjunto son reveladoras. Se opone a ser encasillado en una escuela poética predeterminada. Sartreanamente a favor de la responsabilidad del escritor con su tiempo, define la poesía como un modo de conocer la realidad y se considera partidario de dar a su postura personal una proyección de tipo histórico, subrayando el débito del poeta con su pueblo: "La poesía, como la novela, deben reflejar ahora lo que ocurre en España, aunque ese reflejo se lleve a cabo, por posibles necesidades expresivas o inquisitoriales, a la luz de un espejo deformante"³⁰. De las promociones precedentes, menciona a Celaya y Otero por su fidelidad al lema machadiano de "la palabra en el tiempo", indicando la conexión de su propia generación con la del 27. Remacha el valor ético de la figura de Machado, respeto que se hace palmario no sólo en las incrustaciones de aquél detectables en su poesía (Blanco de España u Oye cantar los gallos de la aurora, v. g.) sino en los diversos actos de homenaje al sevillano en que intervino. No obstante, Caballero ha matizado a posteriori la partidista exaltación de Machado por parte de los poetas sociales que incurrieron en el tentador desenfoque de esgrimirle públicamente como fetiche -el compromiso vertido en Campos de Castilla (1917), en cierta parte de su teorización en prosa y de sus heterónimos, amén de su ejemplar actitud, parecían ser su exclusivo legado- contra el purista Juan Ramón Jiménez, cuando tantos (González y él mismo, por ejemplo) permanecían afines en secreto al vate de Moguer. Así, en 1987 reconoce su aprendizaje de las trampas retóricas del poema a través de Juan Ramón, al tiempo que remarca la adustez de Machado, "un poeta de una tonalidad rural demasiado melancólica, muy dialéctica sobre todo"³¹.

Siguiendo con las manifestaciones del poeta recogidas en antologías, la de José Batlló, Antología de la nueva poesía española (1968), da cuenta del cambio de prioridades operado en su poética, una vez que el realismo deja de estar en candelero por más que se prolonguen sus secuelas. Se refiere a las

"imperiales carroñas" de la primera posguerra y a los actuales experimentos innovadores en lo satírico. Entre sus influjos literarios destaca a Cernuda, Aleixandre, Guillén, Vallejo, Neruda, Otero y Celaya. Se confiesa cercano al realismo en materia estética y contrario al error de definirlo "antes que las obras y no a partir de ellas"³², mientras reputa inviable la revolución mediante la estrategia literaria. En lo que respecta a sus composiciones seleccionadas, observamos que en su mayoría se emplazan en el apartado "Siempre se vuelve a lo perdido" o el pasado visto con ojo inmisericorde (Siempre se vuelve a lo perdido, Mañana, me decían, Estación del jueves y La llave); Aprendiendo a ver claro y Verano solo (lo que no deja de sorprenderme, dada su menguada carga crítica) van a parar a "Por lo visto es posible decir no". En Una promoción desheredada de Antonio Hernández, fechada en 1978, es presentado como un hombre de izquierdas, reacio al sentimentalismo huero, las ingeniosidades líricas y el conformismo, así como inserto en la tendencia expresiva que el antólogo denomina replegada, donde el subconsciente gana la partida a la intención contestataria, a diferencia de la más testimonial tendencia directa. Hernández inscribe en este último grupo a González, Goytisolo, Mantero, Sahagún y Cabañero; en aquél, junto a Caballero, a Brines, Soto Vergés y Rodríguez:

a la rotunda actitud crítica perforadora del 19, corresponde la visión cálida de la vida, entrañada con el desposeído en el 29; al sentido abiertamente solidario, la sustancialidad humana; al descarnamiento incisivo, el temblor milagroso vinculante con la realidad maltratada; a la sinceridad expositiva, la autenticidad deslumbrada; a la reclamación directa, la orfandad evidente; al compromiso concreto, la conciencia de participación comunitaria; a la actitud cívica, la moral como regla; a la rotunda militancia, la angustia social como reclamo de atención, y a la marxistización, el antifascismo³³.

Pruebas suficientes hay en Pliegos de cordel que justificarían la inclusión de Caballero Bonald en el otro grupo directo, pero me atenderé de momento a sintetizar sus opiniones vertidas en la antología. Incide en su predilección romántica, su vínculo con lo natural por encima de lo real y sus veleidades melancólicas en sus años mozos. Dice hacer literatura a través de su experiencia que, "en términos literarios generales, son palabras". Queda lejos, como se ve, aquella actitud combativa de su poética inaugural. Niega haber caído en las "simplificaciones teóricas del realismo" y explica que la introspección en la infancia -uno de los ejes vertebradores de Pliegos de cordel- representa "un punto de partida al que había que volver en busca de posibles dispositivos autocríticos"³⁴. Entrevistado alrededor de esas fechas por Harold Alvarado Tenorio, el jerezano admite que Pliegos de cordel fue un libro político acorde con los

dictados de una resistencia militante, denunciador de lo que no podía publicarse en los periódicos y empobrecido adrede, "porque en ese tiempo creí que era más honesto acusar literariamente la realidad española que preocuparme por las contradicciones estéticas de mi obra"³⁵. Justifica históricamente el realismo social -con sus pecados de triunfalismo y pobreza artística- en su misión de despertar conciencias y en algún que otro logro (Otero, por ejemplo) en lo relativo a llegar al pueblo. Añade que en una época en que la censura perseguía todo intento de subversión de la moral oficial, el tema erótico va sustituyendo al político en sus compañeros generacionales como "arma" contra la tiranía, de modo que Cavafis -poeta y oficinista, homosexual y trasnochador- y Cernuda (recordemos que, aparte del impulso revulsivo del deseo en Los placeres prohibidos o Poemas para un cuerpo, su poesía del exilio se simplificará técnicamente para incorporar la narratividad, la 2ª persona dialogante, la objetivación de la experiencia, la inspiración patriótica, la imprecación y hasta la amargura) constituyen dos obligados referentes literarios. Esta última valoración no debe llevarnos, por otra parte -y pienso que Caballero es del mismo parecer-, a la impostura de equiparar heterodoxia sexual y resistencial...

Otras antologías citables donde Caballero no tiene más voz que la de sus poemas, son las que paso a inventariar acto seguido. El tema de España en la poesía española contemporánea (1964) de José Luis Cano, libro que tuvo sus roces con censura (se pedía la supresión de piezas de Cernuda, León Felipe, Otero, Hierro, Goytisolo..., así como de algunas citas de clásicos u otros como Vallejo³⁶), recoge dos composiciones suyas: Con tan furioso amor y Blanco de España. Chants pour l'Espagne (París, Club des Amis du Livre Progressiste) en 1966 contiene 6 poemas entre los más protestatarios del andaluz, tres de los cuales pertenecen a Pliegos de cordel: Con las manos de un pueblo (que en la primera versión abría el poemario de manera programática, aunque en la edición de Vivir para contarlo el autor decide sustituir el título por Me pido cuentas, trasladando la pieza a una posición anodina, con lo que rebaja sus connotaciones transgresoras), Recado para un viajero y Oye cantar los gallos de la aurora. Figura también en La poésie iberique de combat (Honfleur, Pierre Jean Oswald ed.) de F. López y R. Marrast, del mismo año, con Blanco de España, Con tan furioso amor, Primeras letras y Con las manos de un pueblo. En 1970 Primeras letras aparece en 40 poemas, antología de la colección de poesía Saco Roto de la madrileña editorial Helios confeccionada con la ayuda de un reducido grupo de jóvenes obreros que han elegido aquellos poemas más de su agrado. Florencio Martínez Ruíz tampoco

prescinde de él, ponderando su labor en La nueva poesía española. Antología crítica. 2ª generación de posguerra (1955-1970): "recóndito y meditativo, bien que de una rigurosísima locución formal, hermética a veces, a veces densísima, su calado lírico está lleno de una gran subjetividad"³⁷. José M^a Balcells en Poesía castellana de cárcel de 1978 selecciona El ridículo juego de estar solo, lo que despeja la incógnita temática de un poema de notable imprecisión que ya había llamado a engaño a una estudiosa, que había percibido en él únicamente el motivo de la soledad³⁸.

De entre las variadas compilaciones englobadoras de poetas andaluces del medio siglo, merece especial mención Andalucía en el testimonio de sus poetas (1976) de Manuel Urbano, que cuenta con 4 piezas del jerezano, siendo Color local en la sección "Los pueblos, las ciudades" la de más sobresaliente textura comprometida. Las restantes secciones llevan estos títulos sugerentes: Aquí al sur, Las raíces, El mar y la mina, El campo, Andaluces, Andalucía tierra colonial, Los gitanos, Emigración, Cara y cruz del folklore, En la tierra de María Santísima y S.O.S. Sur. Revisaré someramente el prólogo de Urbano a fin de alumbrar algunos de los presupuestos asociados por lo común a la poética andaluza. Sostiene el autor que no presenta una antología de poetas al uso sino una épica del Sur, donde prevalecen los textos poéticos solidarios -los cultos y los provenientes de una poesía popular o jonda- que rebasan el testimonio privado de corto alcance para traducir el sentir de todo un pueblo. Bosqueja un perfil de lo que ha sido la trayectoria poética andaluza desde la época de su endémica ingeniosidad, artesanía del diccionario y conservadurismo literario hasta el giro testimonial que en ella se instaura sobre los años 60. Al parecer, desde las polémicas del Congreso de Poesía de Santiago de Compostela en 1954, regía como verdad inamovible el tópico del evasiónismo sureño. Tópico que retomaba Celaya en De Norte a Sur, tachando a los andaluces de frívolos y formalistas ("tengo sobre mi mesa la carta de un poeta/ del Sur que me admoniza./ Me dice textualmente: 'Gabriel, la rosa es bella./ ¿Qué importa su mentira?'"³⁹) contraponiendo a estos, claro está, el valor y trabajo del luchador pueblo vasco. En idéntico frente fustigador se alinea la execración del antólogo A. Hernández contra los ripios y pretendidos giros populares de cierta poesía andaluza panfletaria, una veta popular que se malogra en manos de "los andaluces ajenos en estas fechas a las solidaridades, dadas sus condiciones de señoritos interesados o, simplemente, de nostálgicos comprometidos con lo único que de ello les quedaba: la aureola"⁴⁰. Más lejos lleva su crítica

Urbano en el mentado prólogo:

los poetas andaluces han venido elaborando una poesía edulcorada, floreal, concursera para el uso y el abuso, envuelta en celofanes de azúcar; una poesía de sociedad satisfecha y oronda, paisajística, casi nunca solidaria y social, de cuidadísima expresión formal, alargada en verborrea que nunca concretiza entre tanto adjetivo, siempre a la búsqueda de materiales cada vez más reelaborados⁴¹.

Incide en lo mismo en la introducción a su Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978), de 1980, cuando dice que no se ha aprovechado el idioma vivo andaluz ni siquiera en sus ricos giros populares para intentar una cara social andaluza. En cambio, "el poeta andaluz cuando escribe cambia -sin vertir- su lenguaje cotidiano por el más ortodoxo castellano"⁴². Por otro lado, cuando ha habido pretensión de enlazar con el folkore, éste ha sido degradado "con unos productos colorinescos y un panderetismo atroz". Pocos - prosigue- han empleado el lenguaje genuino a la brillante manera hispanoamericana. Ahora bien, si no caló en el Sur el "realismo crítico-intimista del Norte", tampoco lo hicieron sus defectos. En este punto crucial de su discurso, transcribe Urbano unas palabras de Enrique Molina Campos que copio a mi vez por su virtualidad esclarecedora:

Como es sabido, en el apogeo de la poesía social hubo quien dijo que "había llegado la hora del Norte" y quien pensó que los poetas andaluces se dedicaban exclusivamente a la contemplación de sus ombligos(...) la poesía social andaluza contaba con elementos peculiares y, desde luego, enriquecedores: entre otros de más detenido examen, la independencia respecto de presupuestos ideológicos, la impregnación de una solidaridad emotivo-compasiva, la relación con un entorno geográfico de solicitante lujo sensitivo, la fidelidad a una tradición poético-cultural y a su concomitante belleza formal. El hecho de que algunos poetas sociales andaluces hayan ido "tomando conciencia" política y pasando a la militancia no invalida la precedente conclusión, pues ni los más radicalizados de ellos han despojado su poesía de los elementos aquí señalados, antes bien, los han purificado y afilado con miras a una "eficacia" que para ellos -al contrario que para muchos mesetarios y norteños- no excluye, sino precisamente reclama, a la belleza; así por ejemplo, Carlos Álvarez, Soto Vergés o Caballero Bonald⁴³.

Esto sí es hilar delgado. Los dos últimos nombres, unidos a los de Quiñones, Canales y otros son reputados, asimismo, de precursores de la joven "generación del lenguaje". Volviendo a lo testimonial solidario, Urbano se encarga de constatar en sus dos libros el resurgimiento de un "sentir -lacerado- nacional andaluz" y sus jalones sucesivos, mientras sitúa en los años 60 la presencia de revistas significativas⁴⁴ y buenos exponentes sureños de la 2ª generación realista. Puesto que de realismo hablamos, mejor será derivar de lo particular andaluz a lo general español con el objeto de emplazar al poeta jerezano en el puesto que le corresponde, a caballo -pienso- entre la

tendencia replegada y la directa que A. Hernández apuntaba. La siguiente elucubración de Luis Antonio de Villena establece unos interesantes cotejos:

Lo social en la generación de Caballero Bonald tenderá a ser más "poesía cívica" por su claro componente de eticismo y porque ese fenómeno (el deseo de libertad, la resistencia contra la dictadura) está visto, casi siempre, desde la experiencia del yo personal. Jaime Gil de Biedma es el caso más obvio de esta tendencia, mientras que Angel González (en el lado opuesto) será el representante generacional más cercano a la ortodoxia de la "poesía comprometida". En Caballero Bonald la poesía cívica adquiere ese mismo tono de personalización de la experiencia en el lenguaje, típico de su restante producción, si bien la propensión barroca y hermenéutica de la lengua cede levemente en función de unos contenidos más voluntariamente comunicables⁴⁵.

Clausurando el capítulo de las antologías, quiero referirme por último a la de Juan García Hortelano, El grupo poético de los años 50 (1978), que asigna a los poetas elegidos, entre ellos Caballero, una sarta de rasgos comunes: falta de conciencia generacional, extracción social acomodada, precocidad, autodidactismo, culto a la amistad, oposición política, humanismo existencial, proximidad al marxismo, división entre sus convicciones y su imagen pública, ironía, importancia del recuerdo, amor tratado sin patetismo, patria encarada con tono satírico, escepticismo en la reflexión sobre la utilidad de la palabra poética, obsesión por la obra bien hecha, racionalidad y universalización...⁴⁶ Hasta la saciedad ha reiterado J. M. Caballero, como una lección aprendida desde que rigiera a mediados de los 70 el unánime reconocimiento de la generación del 50, los puntos de contacto entre los miembros del grupo, más cohesionados por afinidades humanas o extraliterarias que por las propiamente poéticas:

la militancia antifranquista, la muy parecida procedencia familiar y universitaria, el gusto por la nocturnidad, los pactos entre caballeros, los hábitos culturales, la tendencia a un estimable consumo de bebidas alcohólicas⁴⁷.

También se ha declarado más cercano a Barral, Valente o García Hortelano que a Gil de Biedma, por ejemplo. Figurantes en los textos de BUP desde hace años, a su juicio los jóvenes vates de ahora -entre quienes prefiere a los cultivadores de una literatura no aséptica y de dicción menos simplificada- les tienen por "abuelos muy presentables", aunque se reivindica demasiado la anécdota, "todo lo que se cuenta de la generación, los viajes, las putas, las copas"⁴⁸. Sus coetáneos les miraban en los años de la dictadura como señoritos comunistas -dice-, los novísimos les despreciaban y, en cambio, las actuales generaciones vuelven a valorarles. Enjuicia el escritor la hora en que un grupo de amigos despierta a la candente realidad

española, iniciándose una segunda etapa "de compromiso político, de lucha clandestina, de querer hacer de la literatura un arma, un vehículo de combate, pensando que esa literatura podía llegar a unos hipotéticos destinatarios, a una burguesía ilustrada, a una vanguardia obrera"⁴⁹. He aquí la cuestión del para quién escribir, parafraseando a Jean-Paul Sartre. Pasado el momento de una literatura de situación, aquellos destinatarios comenzaron a desaparecer, de modo que en los albores de la década del 70 resultaba anacrónica una temática de noble alcance sociopolítico para producir una literatura artísticamente mediocre. Del compromiso con la Historia concreta hay un traspaso hacia el compromiso consigo mismo, el pundonor de escribir lo mejor posible: "procurar acertar con algún dispositivo estilístico que sobreviva a su tiempo y enriquezca la sensibilidad futura, ya es un planteamiento revolucionario"⁵⁰. De ahí que el jerezano sienta predilección por esas entregas suyas de un período reciente, como Descrédito del héroe o Laberinto de Fortuna, en que ha logrado transferir a una equivalencia lingüística satisfactoria su experiencia vital. Asevera sentirse en ellas mejor expresado: "yo soy lo que son esos libros"⁵¹. Le disgusta, por contra, la solemnidad expresiva de sus poemarios iniciales y la tendencia moralizadora de Pliegos de cordel, flagelándose -estimo que innecesariamente- al apreciar en el libro una "voz impostada", prueba de que "debí confundir un poco entonces esas respetables cuestiones de la moral y la justicia con su indebida propagación por medio del arte"⁵². En 1987 explicita en estos términos su tributo a la exigencia histórica:

Nunca nos propusimos, me parece a mí, hacer una poesía épica o lírica o irónica o moral a partir de unos registros idénticos(...) hubo un momento en que nos sentimos estimulados a usar la literatura como vehículo de ideas políticas, o morales en el sentido más estricto(...) Nuestra biografía literaria tiene mucho que ver con esos modelos de conducta moral o política. Aunque no sea más que un paréntesis de compromiso en la obra de cada uno(...) Pero cuando se sobrepasan, cuando se saturan esos compromisos, hay una tendencia moral a elegir o retomar el camino abandonado, el camino en que uno se sentía más a gusto o más expresado literariamente(...) La verdad es que se escribió bastante con una apriorística intención de fidelidad al compromiso. Por ahí debe andar todavía algún texto mío de ese tenor, que no me ha deparado la cortesía de extraviarse⁵³.

Atendiendo a la postrer alusión hilarante de su declaración, se infiere que el desasosiego del autor apunta a ciertos poemas no recogidos en libro que le llevaron casi directamente a Carabanchel -de los que sería fácil imaginar su factura circunstancial- y probablemente a varios de Pliegos de cordel en los que la ideología no se da por añadidura sino como previo artificio de retórica política. Un exponente de ello sería Accidente del verbo, la pieza de versos más cortos en el poemario que en la edición de Vivir para contarlo queda abolida

también en razón de su machacona simplicidad; así concluye: "esta página en blanco,/ desvelada/ con el nombre/ de todos,/ donde voy aprendiendo/ los plurales/ bautismos/ de mi vida"⁵⁴. Opina el sureño que aquella etapa en la que diversos literatos se mantuvieron unidos merced a una actitud moral y una vía de propagación editorial, en el tratamiento de asuntos oficialmente vetados y con ánimo de "ofrecer la verdad" frente a una versión maquillada de lo que acontecía realmente en el país, no fue sino un paréntesis en la obra de todos, hasta que el ciclo se cancela y cada cual retoma la línea de los gustos literarios provisionalmente abandonados. Me interesa, no obstante, hurgar en el paréntesis. Sus motivaciones tenía Caballero:

Para manifestar mi personal desacuerdo con el mundo de donde procedo (el de la burguesía industrial y el de la tortuosa problemática de una región andaluza) necesité valirme de una poética que podríamos llamar de aligeramientos tentaculares, de locuciones adaptadas a la dinámica popular, de correspondencias lineales de estilo⁵⁵.

Se trataba de dirigirse al mayor número de entendedores en un momento en que se creía que la literatura, como quería J.-P. Sartre, podía servir para transformar la sordidez institucional mediante el procedimiento de la acusación. En un artículo de 1960, "Comentarios en torno al realismo de la nueva poesía española", el jerezano localiza 3 signos delatores de la poesía que se viene dando desde 1955 en: el buceo de los niños de la guerra en la infancia a la caza del "crédito moral" que permita ahondar en una "razonable rebeldía", la preocupación por el tema de España y la confluencia de viejos y jóvenes poetas de dispersos credos iniciales en un mismo plano de valores estéticos⁵⁶. Para algunos la literatura social constituyó una "táctica de emergencia en la búsqueda de soluciones presumiblemente idóneas y a otros les facilitó un conducto inmediato para dar salida a las inquisiciones de la mala conciencia"⁵⁷. Al cabo de los años Caballero ha reconocido que "luchar desde un café con las armas de la literatura contra un sistema me parece un poco absurdo"⁵⁸.

Con todo, se cuidó de evitar el esquemático reduccionismo temático e ingenuo didactismo que se achaca a lo peor de tal corriente. A su parecer, el móvil prioritario de todo escritor con auténticas miras revolucionarias reside en la revolución literario-técnica ("a lo más que llego hoy es a creer, con Gorki, que la estética es la ética del porvenir"⁵⁹), de ahí que haya lanzado fulminantes ataques contra el envilecimiento de una literatura que posteriormente ha devenido mejor materia de estudio para la sociología, advirtiendo el tan frecuente

desajuste entre buena conducta civil y mala educación estética: "un paupérrimo lenguaje literario se enfrentó entonces al paupérrimo lenguaje oficial: lamentable estrategia esa de oponer a una tiranía idiomática otra idiomática tiranía"⁶⁰. Quienes no supieron disociar arte y responsabilidad social, confundiendo la poesía con el sermón, se quedarían en el camino. No fue el caso de Caballero Bonald que, tras 14 años de mutismo poético (excepción hecha de la publicación de su opera omnia en 1969), empezará con Descrédito del héroe a desprenderse de su anterior escritura, a cuestionarla incluso, y se renovará paralelamente a un José Angel Valente.

Escritor a rachas, mal organizado y de ritmo lento -sabedor de que la prisa en el trabajo repercute en la subsiguiente velocidad de la carcoma-, toma muchas notas antes de confeccionar por ejemplo una novela, que, una vez rematada, le sume en un largo período de convalecencia. Escribir le supone una tarea de "aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona"⁶¹. Para arrancarse necesita sentirse "en inminente peligro de algo, aunque ese algo sea puramente literario"⁶². Su aliciente suele ser todo aquello que le exaspere, emocione o mueva a desacuerdo, cualquier obsesión susceptible de trocarse en un sistema de crítica de la vida, de la sociedad. Los "rastros nocturnos por las zonas prohibidas de la experiencia"⁶³ fundamentan su obra. Le interesa, sobre todo, la capacidad indagatoria del lenguaje en la cara oculta de la realidad. Hasta tal punto le preocupa el lenguaje, con su capacidad autogenésica, que Pere Gimferrer ha detectado el verdadero tema de su poesía, a la par con Valente, en "el propio idiolecto poético, en el que por definición se contiene la propia moral"⁶⁴.

Encontramos sobradas muestras de metapoesía en su producción. El empeño de decir asoma en Ceniza son mis labios (Las adivinaciones), pieza inaugural en la edición de su obra completa. En Memorias de poco tiempo, Música de fondo se me antoja un antecedente de Palabra muerta, realidad perdida (Sin esperanza, con convencimiento, 1961) de Angel González, al recrear el apogeo y muerte de la palabra dicha; Un libro, por ejemplo constituye el pesimista reconocimiento de la dificultad de que las letras, "germen de un día", "rangos perecederos", influyan en el entramado social. La vitalización del hombre y la poesía tiene lugar en Las horas muertas. En Un libro, un vaso, nada es consciente el poeta de "tantas páginas vanas", pero puede más su obstinada alegría de quedarse a solas con la literatura ("las horas muertas de mi libertad") al final de la

jornada. Diario reencuentro se cierra con un acto de fe apoyado en la rotundidad y compromiso derivados de la oración atributiva: "Únicamente soy/ mi libertad y mis palabras". En Pliegos de cordel, dos composiciones que más adelante examinaremos -Me pido cuentas y Accidente del verbo- conjugan la reflexión sobre la escritura con la asunción de una actitud testimonial, lo que conlleva el rechazo autocrítico de una postura anterior de neutralidad. Por último, el título de El imposible oficio de escribir (Nuevas situaciones) evoca tanto las deficiencias del lenguaje en el acto comunicativo (idea que se remonta hasta los místicos, pasa por los románticos y desemboca en la actual zozobra posmoderna) como la imposibilidad de saldar "la ambigüedad de la memoria", lo que también preocupará a Gil de Biedma. Se pregunta el artífice si valen la pena "tantos esfuerzos/ para no mentir", impasse resuelto con su voluntad manifiesta de ser fiel a sí mismo ("pero no cejo nunca"), a esa experiencia suya que redescubre merced al verbo poético.

Numerosos críticos han reparado en el barroquismo ácido de José Manuel Caballero, en la impecabilidad de su lenguaje medido e incisivo a la vez que, en ocasiones, cae del lado de la hipertrofia retórica. Quizá una de las ventajas de pecar por hermético u opaco en las primeras entregas poéticas (caso del sureño y también de Barral) es que luego se puede dejar de serlo, pero parece reacio nuestro autor a renunciar a lo barroco o esa "huída del ambiente asfixiante mediante la libertad formal"⁶⁵. Lo barroco le sirve no de pretexto decorador o complicador del fraseo, sino como método de conocimiento de la realidad en una obra que aspira a "sustituir la historia por sus presuntas equivalencias mitológicas"⁶⁶. Por otro lado los enigmas, la ambigüedad, le ayudan a salvar el escollo del "coñazo costumbrista", porque "la poesía no puede ser memoria fotográfica"⁶⁷. De un tiempo a esta parte piensa que el irracionalismo le define poéticamente, aunque dice preferir la inteligencia poética al ingenio, desdeñando "toda esa morralla de la agudeza y los floreos retóricos y los picos de oro andaluces y no andaluces"⁶⁸. Añade que en su promoción poética abundan los poetas inteligentes que aparentan ser ingeniosos sólo con intención irónica, mientras se considera un novelista -desde que la poesía le "abandonara" en los últimos años- que suple su falta de ingenio con una prosa ricamente elaborada.

Sobre sus reconocidos antecedentes literarios algo he adelantado en páginas anteriores. Se ha enumerado lo que aprovechaba de la tradición poética andaluza; su consideración

acerca de Machado como paradigma humano y Juan Ramón como modelo estético, bajo cuya sombra empieza a escribir; lo barroco por cuanto inventa una equivalencia artística de la realidad, lo romántico y sus primigenias ansias de emular a Espronceda, lo maldito en su germen de rebeldía contra el statu quo si bien "no deja por ello de ser una consecuencia de lo que estaba establecido"⁶⁹. Aparte de señalar su condición de hijo descarriado del surrealismo, confiesa su afinidad con los vates latinos del bajo imperio y los metafísicos ingleses. En su opinión, algunos poetas del 50 son equiparables en calidad a otros del 27, contando entre sus méritos el hecho de haber reemprendido la continuidad cultural tras la guerra con reajustes de la tradición francesa o anglosajona, pese a que él -en lo relativo a sus fuentes literarias, a diferencia de un Barral o Jaime Gil- se declara "más casero". En una encuesta de 1969 en Cuadernos para el Diálogo apuntaba como las 3 obras más emblemáticas de la poesía española de posguerra La realidad y el deseo, Clamor y La casa encendida⁷⁰. Del último libro le influyeron el clima emocional y las "maneras salmodiadas", tangibles en su primer poemario Las adivinaciones. En torno a la generación del 36 se explayó en un artículo fechado en 1965, del que entresaco las siguientes aseveraciones: fieles a Machado, Unamuno y Rilke, estos poetas marcados por el paréntesis de la guerra intentan un "realismo intimista trascendente"; cultivan una ética de introspección en la experiencia personal a través de un lenguaje ascético; entroncan con la moralizadora intimidad y lo existencial; "en esta desbordante, casi desconsoladora preocupación por dar valor de símbolo vivificante a la verdad cotidiana, hasta lo más trivial se hace poético y se transforma en un inequívoco medio de justificación humana"⁷¹. Creo pertinente traer a colación este amago de apología de lo mejor de la "poesía arraigada" a fin de constatar la ecuanimidad de J. M. Caballero en tanto crítico literario, dos años después de dar a la imprenta Pliegos de cordel.

Un "rojo" disfrazado de anticuario, en Jerez, le proporcionaba los libros proscritos del 98 y del 27. La antología de Gerardo Diego representó para él todo un descubrimiento. Más tarde Aleixandre, Guillén y Cernuda dejarían una señal en su lírica. En cuanto a Garcilaso y Espadaña, Caballero las resume en la retórica celestial versus la retórica moral. Excepciones al oficializado panorama poético fueron el grupo de Cántico y los postistas, emblema estos últimos de la pantomima contrapuesta a la oratoria sagrada o el discurso castrense de la poesía institucionalizada. De los inmediatos predecesores, Otero encarna el agudo remozamiento de

la tradición oral, la canción infantil, los refranes, una línea también localizada en Claudio Rodríguez o en J. A. Goytisolo. Respecto a Celaya, le juzga en 1975 como la cabeza más visible de su grupo, "el que más influyó para crear una atmósfera y para fundamentar una actitud política de la Generación"⁷², mientras reputa cierta parte de su poesía apta para ser cantada y enardecer los ánimos. Finalmente me referiré a unas notas donde Caballero despliega su admiración de entendido por la novela realista española, desde el Lazarillo de Tormes hasta la época contemporánea. Nos será útil como complemento teórico al conciso comentario de Dos días de setiembre que luego anotaré. Se propone en este escrito, fechado en 1965, reseñar una constante histórica de acusación de la realidad, cierto prurito responsable de "inagotable vigencia". La novela y la Historia coinciden -arguye- en la interpretación de la vida, por consiguiente no es nueva la postura social del novelista en la actualidad, ya que se defiende de su medio aireando sus vicios, "contando su versión crítica de la verdad" a modo de "moralizadora 'atalaya de la vida humana'"⁷³.

En lo que hace a las revistas, ya mencioné la colaboración de José Manuel Caballero en la gaditana Platero y la cordobesa Cántico, a las que habría que añadir la gaditana Alcaraván, la malagueña Caracola, la mayorquina Papeles de Son Armadans, etc. Sin pretensión de abarcar siquiera un gran número de ellas, recordaré que publica en Espadaña La amada indecible y Humano destino, poemas de nulo interés desde el punto de vista comprometido, aun cuando la publicación se caracterice por la voluntad renovadora, el temple inconformista y la propuesta de descentralización cultural al surgir en una ciudad de provincia tal León, así como por su ideología adscrita a la democracia política y por el rechazo del retórico evasimismo inherente a la lírica oficial. No obstante, en el nº 8 de Deucalión, junio de 1952, topamos con El clamor colectivo, pieza que articula lo existencial, lo tremendista y el conato revolucionario muy amortiguado. Exento de Vivir para contarlo, el texto se basa en la interpelación a un tú que bien podría asimilarse a un personaje indigente o vencido ("porque dices: 'mañana habrá trabajo'", reza un verso), un tú que al final empieza a ver claro -locución grata a Caballero, que la prodiga en Pliegos de cordeel lo mismo que los modismos "caer en la cuenta" o "pedir cuentas"- al percatarse de que su individualidad debe fundirse en lo común, "como un clamor de luz participante,/ que es tuyo y colectivo, que también/ es mío desde siempre y es de todos/ tus hijos(...)". Curiosa aportación ésta de Caballero inserta en la revista manchega regida por Angel Crespo, donde los botones

de muestra de poesía social se concentran en su nº 7 de la mano de Manuel Pinillos (Los últimos), Antonio Fernández Molina (Aprisa, un hueco, aprisa) y el mismo Crespo (Los trabajadores)⁷⁴.

En la madrileña Poesía de España -revista que iba a titularse Frente de Poesía, nombre finalmente prohibido por la censura- que el jerezano llegó a codirigir en su última entrega (nº 9, 1963), hallamos poemas suyos diseminados en diversos números. El nº 8, datado en 1962, le dedica sus páginas centrales, incluyendo como primicia 3 poemas de "un libro todavía inédito" (Pliegos de cordel); en la presentación del autor se realza su serenidad, elegancia, rigor mental y coloquialismo, destacando su aptitud para la literatura testimonial, palpable en su reciente Dos días de setiembre y en "el libro de versos que actualmente prepara, más próximo al mundo de los principios de su narración en prosa". Su presencia en la publicación es infatigable, puesto que en el suplemento "Poesía del mundo" del último número, centrado en Paul Eluard, traduce dos composiciones del célebre surrealista contestatario: Buena justicia y La poesía es contagiosa. Despidiendo la cuestión de las revistas, adjuntaré un dato algo impreciso de Manuel L. Abellán que relaciona a nuestro poeta con la censura editorial imperante en la etapa franquista: "La revista Cuadernos Hispanoamericanos -siendo su director J. A. Maravall- consideró inoportuna la publicación de un poema de Caballero Bonald dedicado a Pablo Neruda"⁷⁵.

Sin más dilación adentrémonos en la producción literaria del sureño, en una aproximación a lo sustancial de cada uno de sus poemarios y novelas. En 1952, cuando se suprimían las cartillas de racionamiento, da a la estampa Las adivinaciones (A, en abreviatura) en la colección Adonais, en la que también se dieron a conocer Valente, Goytisolo y González. Su autor ha calificado el libro de "psicológicamente envarado, a medio camino entre la erótica religiosidad juanramoniana y el ritual panteísta aleixandrino"⁷⁶. Priva aquí la autoimplicación, el afán estetizante, la simbología oscura, aunque contrapesados con un uso coloquial del lenguaje, junto con indicios de preocupación por los otros, vistos compasivamente en tanto figuras aisladas (Mendigo o Domingo). En Todo lo que he vivido el poeta ofrece a un receptor plural su memoria y su palabra ("que soy igual que todos"), deseoso de quebrar su solipsismo.

Memorias de poco tiempo (MPT) es un libro elaborado entre 1951 y 1954, publicado este último año en Madrid, que al decir

de Aurora de Albornoz trasluce la voluntad del poeta de insertarse en nuestra tradición literaria, en las antípodas de su propuesta en Pliegos de cordel. Prolonga la línea de buceo en la experiencia, sentimiento de precariedad, memoria ambigua y metapoesía -ahora de acento escéptico- que anunciara en A. Vuelve la expresión demasiado ornamentada, pero hay visos de ruptura hacia lo exterior. La escritura deviene una forma de autodefensa, de rescate desde un presente deshumanizador; en Siempre se vuelve a lo perdido leemos: "Sé que puedo librarme/ no de aquello que fui sino del día/ en que escribo esta fe(...)". El tema de España se insinúa en El habitante de su palabra, con versos que recuerdan el aliento oteriano y el quehacer posterior de un López Pacheco ("Ahora te escribo encima de una piedra./ Oigo a España debajo de mi mano"). Lo deshauciaron de vivir trata de un personaje marginal que, según L. A. de Villena, podría ser un reo político recientemente excarcelado.

Anteo (AN) ve la luz en una edición no venal de Papeles de Son Armadans en 1956. El comentario social (en Semana Santa el poeta exhorta a la lucha a su alma y a su esclavizado pueblo) se superpone al conceptualizado experimento con las diversas formas del cante andaluz. Que Caballero es un experto en la materia, como lo fuera Julio Mariscal v. g., lo corrobora su ensayo Luces y sombras del flamenco, publicado por Lumen en 1975. Respecto al título, asoma el gusto del artífice por lo mitológico, ese punto de convergencia según Gimferrer entre lo profético, la epopeya y el arquetipo que se observa asimismo en Descrédito del héroe. Anteo fue un gigante empecinado en dar muerte a quienes cruzaban por su dominio; vinculado a la tierra, a cuyo contacto se revitalizaba, Heracles tuvo que matarlo alzándole en vilo y ahogándole entre sus brazos.

Las horas muertas (HM), escrito entre 1955 y 1958, obtiene el Premio Boscán y es editado por el barcelonés Instituto de Estudios Hispánicos en 1959. En el mismo prólogo a Selección natural realza el autor en esta entrega "el sondeo en el paisaje moral y físico de la infancia" y la crítica social; el ascendente irracionalista -añade- se entrelaza con la vigilancia rítmica del fraseo, una sintaxis airosa y algunos préstamos léxicos del Barroco. Inmediato precedente de Pliegos de cordel y primera cúspide de madurez poética, en este libro todavía del yo se inaugura propiamente el testimonio. La búsqueda de sí mismo y de la palabra -la expresión gana en claridad, a pesar de todo- conduce al poeta hasta el tema de la libertad, ya en su vertiente individual (Mañana, me decían), ya en la pública

(Blanco de España). El derecho a equivocarse, la responsabilidad asumida en definitiva, se atisba en el poema-pórtico Defiéndame Dios de mí, título que remite al "contra mí mismo peleo,/ defiéndame Dios de mí" de Cristóbal de Castillejos. Continúan las estampas de personajes extraídos del contexto social (El vencido, v. g.), la metapoesía -remontando el bache pesimista ostensible en el poemario anterior-, el tema de España y la crítica revisión del pasado que en Pliegos de cordel alcanzará su máxima coherencia.

En 1961 surge en Bogotá su antología El papel del coro, con un avance incompleto de Pliegos de cordel. Atendiendo al orden cronológico, Dos días de setiembre, premio Biblioteca Breve de 1961, se edita en Seix Barral al año siguiente. La redacción de la novela tiene lugar a caballo entre Mallorca y Colombia, donde el autor se empapó de la cultura y los procesos de agitación política autóctonos. En una entrevista de 1962, dice haber intentado "reproducir, con la mayor objetividad posible, una determinada situación social y moral de mi país(...) Mi pretensión ha sido la de acusar para moralizar, limitándome a presentar unos hechos y unas circunstancias de las que he sido testigo riguroso"⁷⁷. La omnipresencia del vino (su padre se había dedicado a negocios relacionados con la enología; Caballero, desde joven, sentiría una especial atracción por el lado mágico antes que industrial de dicho ámbito, lo que luego le determinaría a escribir su Breviario del vino, Madrid, Ed. del Arbol 1980) preside una trama costumbrista situada en una ciudad andaluza. El enfoque objetivo de la coexistencia de jornaleros y propietarios desvela acusativamente una serie de diferencias sociales⁷⁸. El objetivismo es aquí la mejor baza para llegar al tuétano del lector, puesto que "la realidad es, de suyo, de más contundente evidencia que su elaboración poética; su desnuda entidad, más elocuente que la calificación añadida por la ideología"⁷⁹. Retirada la novela repetidamente del mercado por la familia Domecq⁸⁰ (una copla andaluza reivindicacionista es elocuente al respecto: "Mamita dime por qué/ los toros y los caballos/ tienen que ser de Domecq"⁸¹), volvería a reimprimirse en 1967 y 1973. Clausurando el conciso comentario de la producción novelística de J. M. Caballero, añadir que en 1974 da a la imprenta Agata, ojo de gato o el motivo legendario de la tierra vengadora que aniquila a quienes pretenden poseerla fraudulentamente, novela que guarda relación con poemas de Descrédito del héroe, de idéntico período. A Toda la noche oyeron pasar pájaros (1981) sigue En la casa del padre, de 1988, reincidente en el tratamiento de la burguesía jerezana y su hegemonía perdida en la industria vinícola. Por último, Campo de

Agramante, en 1992, conjuga lo cotidiano y lo maravilloso en una parábola de la humana condición que insiste en el motivo de la naturaleza amenazada.

Pliegos de cordel (PC), el poemario que examinaré por extenso en el siguiente apartado, sale a la luz en 1963 en la colección poética Colliure, la cual sería juzgada en Insula por J. R. Marra López en un artículo titulado sugestivamente "La colección Colliure. Poesía del compromiso" (febrero 1962), nº 183. En 1969 aparece en Seix Barral Vivir para contarlo, edición de la poesía completa del sureño, que es la que manejo para mi estudio. Incluye el volumen una sección zaguera bajo el rótulo Nuevas situaciones (NS), anticipo elaborado entre 1964 y 1968 de lo que más tarde se conocerá como Descrédito del héroe (DH); Barcelona, Lumen 1977), la segunda cima de madurez poética de Caballero, al decir de L. A. de Villena. Dominan en DH los referentes culturales atípicos (Kafka, Miller, Cavafis...), las resonancias barrocas, cierto tono de fábula o apólogo en forma de ejemplaridad irónica, la abstracción reflexiva vertida en una sintaxis hipotáctica y un incesante encabalgamiento, la imaginería insumisa, la crítica -con toques classicistas, casi rituales- de lo instituido barajada con la reconciliación del artista consigo mismo ("entre dos luces, entre dos/ historias, entre/ dos filos permanezco", declara el emisor en Doble vida). Lo leído y lo propio, lo mítico y lo sarcástico, la superposición de lugares y tiempos dibujan un lúcido ejercicio de contestación moral frente a las trampas de la literatura y demás suplantaciones. Una de sus novedades radica en la presencia del poema tipográfico en prosa, por imperativos de ritmo, análogamente a los Treinta y siete fragmentos (1972) de José Angel Valente.

Dos años después se imprime su Poesía (1951-1977) en la barcelonesa Plaza & Janés, con prefacio de Francesc Rodón. En 1983 Caballero da a la estampa en Cátedra una antología realizada y prologada por él mismo, Selección natural. Sigue a esta entrega Laberinto de Fortuna (LF); Barcelona, Laia 1984), cuyo título rinde homenaje a Juan de Mena. Reduplica el autor la riqueza y luminosidad de su verbo andaluz, hecho prosa poética, para adentrarse en los laberintos de una sensualidad irónica y casi cruel enfocada hacia la parodia, lo emblemático, la negación del propio pasado como pretexto para indagar en la historia aún no vivida (Je est un autre da nombre, reveladoramente, al postrer texto). Su última antología hasta el momento es Doble vida (Madrid, Alianza Editorial 1989), con una interesante introducción de Pere Gimferrer.

3. LA POESIA

3.1 PRELIMINAR

Entre los nombres de la 2ª generación poética de posguerra antologados en Poesía social por Leopoldo de Luis, distingue J. L. García Martín diversas tendencias: el ruralismo de Crespo o Cabañero, la inteligencia crítica de Valente o González, el desgarró existencial de Félix Grande... En cuanto al grupo andaluz, consigna que sólo Manuel Mantero -reticente a reconocerse inserido no sólo dentro de la corriente social sino en las filas de la promoción del medio siglo⁸²- está representado; "José Manuel Caballero Bonald o Carlos Alvarez constituirían más adecuados representantes"⁸³, asegura. La ausencia de Carlos Alvarez, quien padeció una militancia política martirizada, se justifica en razón de que su poesía combativa era difícilmente publicable en la España de los 60. Otros andaluces de menor tonalidad revolucionaria ausentes en la antología son Aquilino Duque, cuyo compromiso es reciente, y Julio Mariscal, autor de una poesía social de acento más cristiano que conscientemente político, lo mismo que a Rafael Guillén -quien oscila entre la intención del realismo y la disciplina e impulso meridional de lo estético- le cuadra mejor la compasión y solidaridad ejercida desde la íntima convicción que desde el dogma ideológico externo. En su libro Poetas sociales españoles, J. G. Manrique de Lara señala como líricos testimoniales destacados del Sur a Mantero y Joaquín León (nacido en 1921 a la par con Miguel Labordeta y adscrito, inapelablemente, a la generación anterior), añadiendo que "estos buenos poetas andaluces nunca venderán su alma a ese diablo dialéctico del prosaísmo desentendido - completamente de las virtudes formalistas"⁸⁴.

Así pues, sorprende en grado superlativo el olvido de J. M. Caballero en Poesía social, sobre todo cuando fue uno de los escritores más perseguidos por la censura en tiempos del régimen. El propio interesado lo confirma: "en épocas no precisamente lejanas, mis relaciones con la censura eran más sutiles: tachaban la simple alusión a mi nombre"⁸⁵. La edición de su poesía completa, Vivir para contarlo, que en su origen se titulaba Esfuerzos para no mentir (lema tomado de un fragmento de Sobre el imposible oficio de escribir de NS), fue mutilada sin piedad - los censores "observaban una desagradable constante y un uso continuo de simbolismo de cariz antifranquista"⁸⁶-,

desapareciendo las siguientes composiciones, en su mayoría pertenecientes a PC: Defiéndame Dios de mí, parte de El registro y de La funesta manía de pensar, El papel del coro, Color local, Ya no tarda la hora, Documental, etc. Caballero ha calibrado las normas arbitrarias de una Administración represora, "basadas en un atrofiado y palurdo concepto de la política, la moral sexual y la religión"⁸⁷. Nótese que los temas considerados malditos entonces -antes de la Ley de Prensa de 1966, con las ambiguas limitaciones de su artículo 20, discreto respiro en un contexto dominado por la autocensura, la coacción verbal, la persecución, el "telefonazo", las pérdidas económicas de las editoriales más osadas...- no eran sólo los relativos al marxismo, anarquismo, religión, sexualidad, moral y costumbres, sino principalmente los referentes a la Historia de España y al régimen político vigente.

La censura no se cebó tanto en la poesía como en otros géneros, aunque cayó el veto sobre los nombres insignes de la generación del 27 y los exiliados, mientras los poetas noveles en franca oposición política a la dictadura eran sometidos a un férreo control. Caballero Bonald, según se ha visto, acusó sus efectos tanto en su producción lírica como en la novelística, cuando se volcó en una labor de denuncia que a su modo intentaba suplir lo que no podía leerse en la prensa. Con todo, su estancia en Colombia representó para él la posibilidad de escribir sin trabas censorias, experiencia que dio sus frutos en forma de dos libros hartos inmersos en la circunstancia histórica. PC es el que ahora me propongo radiografiar, un poemario que actualmente mortifica a su autor por su carácter directo y coyuntural, lo que interpreta como un esporádico atentado contra su natural indeterminación: "Me valí en esos casos de un acento narrativamente extrovertido, de un realismo argumental demasiado obvio o demasiado formulario(...) lo que hice fue descubrir el cielo por un embudo"⁸⁸. García Montero apunta los motivos de esta incomodidad del autor para con su libro:

no creo que se deba a los temas (ya que la crítica social ha seguido apareciendo en sus obras), ni a la lengua (en absoluto descuidada o simple), sino al modo discursivo de desarrollar los acontecimientos, modo que le resulta poco seductor para su especial fórmula de relación entre la vida y la poesía⁸⁹.

Como bien sugiere María Payeras, PC aspira a cantar los asuntos de la Historia reciente, describiendo no "los grandes acontecimientos, sino las pequeñas miserias y los terrores cotidianos"⁹⁰. Paralelamente al Barral de 19 figuras de mi historia civil, 1961, el jerezano se distancia de la poética más simbolista de sus libros anteriores (aunque no por ello mengua su obsesión por la palabra justa, uno de los atractivos de PC,

que en raras ocasiones desciende al realismo tosco), ofrece su historia personal reconstruida como ejemplo de la Historia colectiva, se sirve de cierto componente autobiográfico, "trata de detectar en el falsamente idealizado paisaje de la infancia 'las llamadas de la realidad'"⁹¹ y, a través del perspectivismo, alterna la mirada infantil con la valoración crítica efectuada por el adulto. Difiere del catalán en las reflexiones metapoéticas sobre la necesidad del compromiso y la presencia de topoi privativos de la poesía social: el tema de España, el poema-homenaje, la sátira, la fe de raigambre marxista en el pueblo como llamado a llevar a cabo la revolución, etc. En efecto, aspiraba el protagonista de PC en la versión princeps a escribir "con las manos de un pueblo" (título original, insisto, de ese corregido poema-manifiesto que es Me pido cuentas), desde y para la mayoría, en protesta por su edénica infancia mancillada y levantando acta de un presente deleznable, en un recorrido por la propia biografía moral que va desde el estupor de un niño a merced del miedo hasta la postrer caída en la cuenta del adulto que por fin restituye a cada señal de alerta su recto sentido.

Al incluir a PC en Vivir para contarlo, el poeta opta por reestructurar el poemario, variando su distribución con el traslado, añadido o eliminación de algunos poemas. Entre las modificaciones, García Martín apunta como la más frecuente el hecho de "aumentar el número de sílabas de los versos eliminando algunos encabalgamientos"⁹². La cita de Torres Villarroel que encabeza el libro en la edición de Colliure, recalca la voluntad emuladora de estos pliegos de cordel del XX que, como aquellos del XVII, recopilan los avatares del hic et nunc:

Y en aquellos que decían "pliegos de cordel" se seguían sacando por suelto y a la luz de todos muchos romances populares y coplas de intención y muchos decires de armas y de amor, donde a la vez que se registraban pasadas memorias y asuntos de tradición oral, también se recogían sucesos y hechos reales que eran de la historia misma de la época⁹³.

En el título y epígrafe inaugural, percibe Aurora de Albornoz el deseo del poeta de "penetrar en nuestra tradición más popular"⁹⁴. La intención social asoma en esta "memoria del mundo" también a través del subterfugio de la percepción infantil, que, inocua en apariencia, favorece una mayor libertad de juicio. Justamente el recuerdo, en cuanto fuente de conocimiento o autoconocimiento poético, juega el papel de una propuesta moral a distancia ("aunque el hecho de despertar a la realidad histórica viniera después, ya entonces la memoria seleccionaba el pasado infantil para mostrar su desacuerdo con

el presente"⁹⁵), así como la palabra justa, a lo Proust, deviene el único medio de salvar el tiempo vivido. Paradójico cronista de la historia de los otros y del yo en PC y piezas diseminadas en otros libros, el poeta adopta un esquema narrativo no reñido, sin embargo, con el tono íntimo escasamente distanciador consubstancial al empleo de la 1ª persona del singular, los encabalgamientos e interrogaciones retóricas que denotan un ánimo inquisitivo "torturado por la necesidad de conocer el pasado y hallar la verdad"⁹⁶, sin desdeñar lo estetizante (un léxico esmerilado -el juego adjetival, los sustantivos conceptuosos-, una sintaxis tendente a veces al circunloquio, la subordinación e incluso el arcaísmo, el expreso oscurecimiento de la anécdota textual en aras de una ambigüedad creativa...).

Al igual que sus compañeros generacionales, la lengua de J. M. Caballero oscila entre el ideal comunicativo (lo experiencial, la impronta del compromiso socio-político) y el artístico. Pere Gimferrer se ha referido a un notable logro expresivo de la poesía del 50, que "maneja un vocabulario abstracto y en todo caso engastado en la tradición literaria, pero se sirve de él conforme a leyes cercanas a las de la coloquialidad, y de ello nace no poca de su tensión interna y su poder de exploración y de revelación"⁹⁷. PC constituye un ejemplo -pese a algún que otro pespunte aleccionador o formulaciones directas que desvelan su virtualidad como obra de tesis- del debate entre lo barroco y lo realista, lo privado y lo colectivo, en un intento de elevar un fondo en apariencia anecdótico y una forma a medio camino entre lo conceptuoso y lo diáfano al rango de innovadora categoría estética.

Dentro del repertorio crítico reunido en Vivir para contarlo, me detendré en la práctica totalidad de las piezas de PC, poemario homogéneamente comprometido -según la denominación de Jean Lechner- que en esta edición de 1969 figura, como indiqué, con algunas modificaciones, quedando el número de poemas establecido en 28 en lugar de 29, distribuidos en 4 secciones en vez de 5, sin que ello conlleve notorias repercusiones. Igualmente, completaré mi estudio con el examen de contadas composiciones de otros libros, HM y NS principalmente.

3.2 LOS TEMAS

3.2.1 LA GUERRA

Incluyo en el presente bloque 6 composiciones, concentradas en los dos primeros apartados de PC, en las que la vivencia personal de la guerra civil va emparejada a un proceso de destrucción de la inocencia. De aquella situación límite, del miedo y de la despedida de un tiempo edénico surge la autoexigencia del protagonista por reafirmar su individualidad pese a todo.

Aprendiendo a ver claro. El texto encabeza PC en Vivir para contarlo, con un título explícito hasta la provocación. La sutileza de su estructura, dividida en dos segmentos temporales, I y II, permite el desarrollo narrativo de la anécdota a partir de una serie de simetrías contrastadas donde no sólo se desliza indirecta y eficazmente el mensaje buscado sino que, además, la forma de la enunciación se cuida hasta el mínimo detalle (en cuanto al léxico, v. g., nótese la precisión con que se alude al aspecto arquitectónico de los marcos espaciales -primero la casa del niño, después el prostíbulo- en que transcurre la acción). La primera parte comprende el secuestro de Rosa durante la guerra y la añoranza infantil de la criada ("delantal de mi infancia", metáfora complementaria con que el narrador expresa en un inciso afectivo lo que ella representó en su niñez) todavía en el "octubre colegial del 37". La segunda introduce una nueva remembranza del narrador, también en 1ª persona del singular, aunque esta vez situada en la posguerra, cuando el héroe poético, más crecido, divisa "como en una película quemada" el que cree ser el rostro de Rosa en un lupanar. El suspense se mantiene a lo largo del poema merced a un continuado encabalgamiento que le confiere el aire de una alucinante espiral ("Vienen/ por Rosa (oí/ que susurraban), vienen/ por ella(...)"). Los paralelismos entre ambos segmentos temporales se centran en la identidad del ellos y el forzoso aprendizaje del protagonista. Así, la "mojada jauría" de falangistas ebrios que rondaba el domicilio familiar en I se transformará en II en los que rugían "un himno/ de victoria, golpeando con furia" en el postigo del burdel. En ambos trancos ellos son cosificados como "figuras de guiñol" que, si al niño le causaban pánico -eran "siniestras"- al joven le provocarán un más racional "miedo de enfrentarme/ a un enemigo". Durante la guerra el niño asumió "el papel del que vela", empezando a ver claro ("adiviné los símbolos/ impuros" de lo sucedido); en la posguerra el joven

adoptará "el puesto/ del vigía" llevado de su mismo anhelo de descubrir la verdad, a fin de cerciorarse de si es cierto el horror que imagina:

Cuando, al cabo del tiempo, quise
cotejar de una vez con mi experiencia
la deserción de Rosa (no podía
elegir otro modo
de aprender a ver claro) y la encontré
desnuda y sin saber,
supe
que de verdad habíamos perdido.

En opinión de Tino Villanueva, la pérdida de la inocencia culmina en la auto-iluminación del protagonista al constatar la degradación de Rosa. Una triple violación ha tenido lugar: la de la casa, la del niño y la de Rosa, cuya pérdida moral relaciona el poeta, "en una analogía, con la derrota de la Segunda República"⁹⁸. El poema, en resumen, condena la guerra en tanto hecho histórico que genera su consecuencia social, así como la violación de la libertad personal y el triunfalismo "que en su doble sentido apunta a la derrota de la España republicana por los nacionalistas, pero que en un sentido más directo se refiere a la denominación de la mujer (prostituta) por el hombre"⁹⁹.

Otra vez en lo oscuro. Aunque no hay vestigio alguno de la contienda bélica, la atmósfera recreada del temor infantil nocturno bien puede relacionarse con aquel período de excepción. Retahílas de sensaciones auditivas, olfativas y visuales, imbricadas con términos de connotaciones carcelarias ("y todo era un recluso/ depósito de miedo/ entre las sábanas", "desde el rincón de reo/ de mi infancia" -véanse las voces que quedan realzadas a final de verso), configuran una escena de pesadilla en que el narrador se rememora atrapado en una niñez falta de libertad. De la sensorial descripción impresionista se desprende un hálito claustrofóbico, a la par con Desde donde me ciego de vivir de HM, donde otra vez el niño indefenso en la noche hostil -correlato de la noche de la dictadura- presiente que la memoria "se engendraba allí mismo", fatalmente.

Afirmación del tiempo entronca con la pieza anterior en lo tocante al desasosiego infantil, cuando en los "años podridos" vivir deviene "falaz delito" y no queda sino la esperanza de "despertar" algún día. La presentación nominal de las sensaciones recordadas, la retórica elíptica y plagada de tortuosas inquisiciones (se pregunta el hablante: "¿no podía ser yo/ de otra manera, tenía que elegir/ mi libertad a costa de ser otro?"¹⁰⁰), conduce al cabo a la autoafirmación "en este tiempo

alegre del vivir", cuando dejar atrás la infancia, la violentada, equivale a salvarse. Los "cómplices registros" de la 3ª estrofa anticipan la anécdota de El registro. La estrofa 4ª enlaza, asimismo, con las composiciones relativas al tema de la enseñanza franquista. Las intencionadas sustituciones metafóricas hablan por sí solas: "textos de sombra" por libros de texto, "dignidades de uniformados ojos" por maestros que simbolizan el espíritu acrítico. Asistimos finalmente a la entronización del esfuerzo personal (el mismo derecho a errar reivindicado en Defiéndame Dios de mí de HM) en la reconstrucción de la Historia y de sí mismo: "me condujeron hasta las mentiras/ con que rehíce luego mi verdad".

El registro. El asunto enunciado en el título¹⁰¹ lo había tratado G.-A. Carriedo en Informando (Del mal, el menos, 1952), con la particularidad de no desvelar hasta el final que el dueño de la casa puesta patas arriba está ya muerto, yuxtaponiendo al evidente absurdo la crítica de las instituciones sociales. También J. A. Goytisolo retomará el tema en Orden de registro en Del tiempo y del olvido, 1977. El objeto del registro en el texto del catalán "son sólo unos poemas/ versitos tontería"; en el del palentino se habla de "montones de notas sospechosas como de negocios"; en el poema del andaluz que paso a examinar, la causa de la violación del reducto doméstico son "los papeles prohibidos". Al borde del psicoanálisis, Caballero desentierra un dato autobiográfico: el registro que efectuaron de veras unos falangistas armados en su casa de Jerez. Una vez más el personaje niño asiste como testigo impotente a este nuevo acto de violencia ejercido "contra el vituperable/ delito de ser libre". Desde su peculiar perspectiva quedan aislados a perpetuidad en su memoria los trazos de la presencia enemiga: la "oculta furia", los golpes de fusil contra los muebles, los "himnos de victoriosos fraudes", las "iras azules" (metonimia sinestésica¹⁰² que designa el color del uniforme de la soldadesca), el hedor entremezclado a vino y pólvora (añadida intensificación de la brutalidad). Concluye el texto con una acotación parentética, como expresada sotto voce, que subraya el traspaso de un tiempo edénico al tiempo histórico, es decir, la voluntad de ceñirse de ahora en adelante al testimonio comprometido: "(María, Rafael, que ya es la hora./ Ya todo terminó. Ya somos tiempo)"¹⁰³.

La llave tiene por anécdota argumental el impedimento de una primera experiencia de libertad debido a la irrupción de la guerra, aludida en la fecha del 18 de julio. De la base autobiográfica respecto al traslado de la familia del campo a la

ciudad (escenario de inquietantes novedades auditivas tal "los primeros disparos, el temible/ golpear de las puertas/ del coche celular", según la atónita percepción infantil) ya quedó constancia en el apartado "El poeta". A ello cabe añadir la intertextualidad entablada, con motivo de la simbólica herramienta que da nombre al poema, entre este texto inserto en PC y la novela Dos días de setiembre. En la novela, el "señorito" Miguel recapitula sobre su infancia; transcribo el fragmento donde se ponen de manifiesto curiosas coincidencias:

Yo me acordaba del campo de mi madre, de mi habitación para hacer experimentos de química(...) Yo guardaba la llave y le contaba a Inés y a la prima Lupe y a Encarnita lo importante que era hacer experimentos y exponer la vida por la ciencia y morirse, llegado el caso¹⁰⁴.

En la composición la familia se encuentra en la casa de veraneo, descrita desde la óptica del sujeto poético niño, de nueve años, como enorme (a destacar un símil brillante: "me acuerdo de la casa/ como si fuese un cuerpo echado/ sobre mí"), con una catalogación de la flora circundante y algunas precisiones sensoriales (el olor "al seminal sopor de los establos") que son propias, en cambio, de la perspectiva y léxico adultos. El niño dispone de una habitación para llevar a cabo sus experimentos de química ("mi heredad de probetas") y de la llave correspondiente, "amarrada a mi cadena/ de hombre". La guerra y la subsecuente huida a la urbe vienen a interrumpir el despertar a una nueva vida (desde el beneplácito del "aquí/ podrás tener tus cosas, me dijeron"), usurpando simultáneamente la inocencia y creatividad infantiles:

Mano sin nadie, en los laboratorios
del bolsillo, sin más humo en la piel
que el de mis tercas fórmulas
de pólvora, cómo no haber
recuperado para siempre
la llave aquella con que abrí
el sedimento libre de mi vida.

Cedo la palabra a Tino Villanueva en la interpretación que asigna a la llave como potencial hecho inoperable: "Al nivel literal-textual, la llave en el poema es un objeto con el que el niño abre el cuarto y aprende a experimentar, a descubrirse, a ser dueño de sí mismo. Simbólicamente, la llave es capaz de abrir la posibilidad del potencial humano y metafóricamente es toda la generación de niños y adolescentes que no pudo abrir su futuro"¹⁰⁵.

Primeras letras inicia su andadura de hermética manera: "Un

día lunes, cerca/ del mar, sonó/ la palabra". La tendencia elíptica, metonímica, con estilizadas y valorativas descripciones de los prototipos humanos integrados en un paisaje sobre el que se ha desencadenado "la alucinante hoguera/ de las furias", prosigue sin tregua hasta desembocar en la auto-interrogación de la penúltima estrofa y la interpelación dolorida a la patria de la última. La guerra, nunca nombrada, conforma el telón de fondo de la anécdota textual. En versos apenas encabalgados -signo de lo irremediable- se describe con economía verbal una operación de avance de las tropas nacionales. La presencia de los adolescentes "ebrios/ de mosto y esperma" y las "niñas de sangres iniciales/ con flechas en el seno" (repárese en el símbolo falangista) queda enmarcada entre la absorta recurrencia del "vinieron/ cargas de odios/ en camiones, gritos/ y sogas en camiones" y el fanatismo de las pancartas y los himnos (sustantivo éste de inmutable sesgo negativo en Caballero). La moraleja podría extractarse como sigue: que la contienda fratricida representó tanto para el testigo infantil -desertado de ser niño: he aquí las "primeras letras" que la patria le inculcara- como para las juventudes militarizadas una anomalía, la abrupta obstaculización del crecimiento, un trauma de penosas consecuencias para cuantos hubieron de aprender "la tabla de sumar de la esperanza".

3.2.2 LA EDUCACION ALIENADORA

Mañana, me decían. Poema perteneciente a HM, constituye un claro precedente de Estación del jueves, el primero de PC -en cuanto a orden de aparición, al que me atengo en mi análisis-centrado en el tema de la enseñanza. La locución que da título a la pieza se repite como un ritornello a lo largo de la misma, si bien la imposición ajena, el mandato del ellos, se contrarrestará a través de la búsqueda por parte del sujeto narrador del niño que fue, en quien ya alentaban gérmenes de rebeldía. En alguna ocasión ha confesado Caballero que escribir le supone en parte un modo catártico de librarse de las taras educativas. Aquí enjuicia la escuela del franquismo mediante acusativas pinceladas que rezuman resentimiento contra "el pupitre inhóspito", "el sustantivo mapa carcelario" (imagen correlativa al "mapa escolarmente mudo" de Estación del jueves), la "disciplinaria partición del odio". Incluso el jueves, día sin clase, ve empañadas sus implicaciones liberadoras con la expresión "el guardián/ de los jueves". La escuela es, aparte de cárcel, símbolo del acriticismo -"los libros desérticos"- y de

la obligación religiosa (nótense las metáforas complementarias "vespertinas maderas/ de vigilancia y de oración" o "(...)bajo el látigo/ del estupor y de las letanías"). Por enésima vez aflora el motivo de la niñez estafada y desertada (curiosamente, el flash callejero de las "ululantes puertas de prostíbulos" deviene, frente a tan enajenante marco, casi un soplo de aire fresco), planteado en la reflexión del sujeto adulto, quien habla por boca del niño que termina anteponiendo al autorismo represor su impaciente derecho a tomar las riendas de su vida.

Estación del jueves guarda relación con Las alarmas de 19 figuras... de Barral (coincidencias que revisaré en el capítulo a él dedicado) y con composiciones de otros poetas del 50 que bosquejan retratos del colegio de la primera posguerra, definido por 3 constantes que ya hacían acto de presencia en el poema anterior: religión, acriticismo y opresión. Sin embargo, la negatividad inherente a la escuela se realza indirectamente y por contraste en el texto con la loa de los jueves sin clase, vistos "como un día solo", tiempo de libertad. El personaje niño consigue evadirse mentalmente del aula dejando vagar la imaginación "por las rutas del mapa escolar", en pos de paraísos idílicos, y mirando a través de la ventana. La visión de "la prohibida fuente" encubre el atractivo valor de lo ilícito. Ello le permite anticiparse anímicamente al jueves salvífico, "la estación de empezar/ a ser otro". El jueves significa la creatividad (los bolsillos "sucios de minerales" recuerdan la afición por la química del protagonista de *La llave*), la pequeña compensación de estar simplemente en casa (las imágenes domésticas remiten al mejor Vallejo), la iniciación a la sensualidad ("la tantas veces peligrosa/ libertad de entregarme"). Con todo, la culpa -la acechancia del "tiránico ojo de profesor", probable correlato objetivo, además, de la triangulada representación del ojo divino- viene a ensombrecer en el cierre textual la positiva virtualidad del jueves. Derivando de este poema a la totalidad de PC, sostiene J. L. García Martín que el libro "se configura como una obra de tesis: en la entrega a los demás se encuentra el sentido de la vida; las alegrías solipsistas de la infancia y adolescencia -la alegría de los jueves sin clase, por ejemplo- han de ser así, en el fondo, falsas"¹⁰⁶.

La funesta manía de pensar consta de 4 estrofas, prevaleciendo en ellas el pretérito imperfecto -el tiempo narrativo del recuerdo- excepto en la 3ª, extensa acotación parentética que, mediante sendas construcciones impersonales introducidas por el verbo "ver" (tan idóneo para encauzar el

testimonio), se desglosa en tres remembranzas paralelas que inciden principalmente en las diferencias entre clases sociales. Desde el principio el sujeto poético cuestiona el escandaloso clasismo que ha llegado a infiltrarse en el campo de la enseñanza: "Mientras iba/ sintiéndome cada vez más distante/ de la gregaria educación, del rito/ divisorio entre buenos/ y malos(...)" -expresivo encabalgamiento este último. Se observa en el largo paréntesis el antagonismo entre la gula de "los benjamines de la paz" y "la mísera algarroba vecinal" circunscrita al barrio "que el buen gusto imperante/ nos aconsejaba evitar". Los contrastes sociales son presentados como la consecuencia del injusto orden instituido por el franquismo. Igual de revulsiva se me antoja la referencia al célebre "grito de muerte/ contra la inteligencia" proferido históricamente por el general Millán Astray en 1936 y que tuvo su cumplida réplica en Unamuno. En su evocación, el héroe poético destaca su inconformismo incipiente, cómo aprendió a *ver claro* -la estrofa parentética lo prueba- a pesar de la privación de pensar que regía en las aulas de los años 40 en un país donde se prohibía y castigaba la manifestación de disidencia política. Afirma, por tanto, que esa misma abulia impuesta por la escuela franquista se convierte en la "púa" que incentivará la inobediencia de su "conciencia juvenil de frustración", de modo que la "lección" aprendida (tomando el término en su doble acepción, la obvia escolar y la de *caída en la cuenta* en la vida) es justamente la opuesta a la que sus "mayores en gobierno y saber" -él, retoño a su pesar del bando vencedor en la guerra- decretaran.

3.2.3 LA EXISTENCIA FALSEADA

En el apartado "La poética" me referí de pasada a composiciones anteriores a PC en las que el poeta trazaba el perfil de personajes marginales, menesterosos material o espiritualmente, tomados del entorno social. Al igual que las manifestaciones metapoéticas dispersas en su obra, una vez que Caballero Bonald se *pide cuentas* sobre lo que ocurre a su alrededor, el diseño de dichos tipos sociales le servirá de subterfugio para solidarizarse con el dolor del prójimo, sentimiento no exento de piedad del que algo se aprecia, también, en AN. Así, la infelicidad ajena y su eco moral en el poeta se plasmaban en Mendigo de A (poema que "da testimonio del desamparo cabal de la época visto a través de un pordiosero que simboliza la desventura parecida a la de los demás"¹⁰⁷), en Lo desahuciaron de vivir de MPT (por encima de la pintura feísta

con resabios tremendistas de un indigente, sobresale la noción de la culpa colectiva frente a "esa vida arrumbada") o El vencido, poema que el autor traspasó de PC a HM, cuyo protagonista bien podría ser un represaliado político tras la guerra (los versos "Apenas si tendría/ veinte años después de la victoria" remiten al comienzo del biedmaniano En el castillo de Luna de Moralidades, 1966: "Me digo que yo tenía/ sólo diez años entonces,/ que tú eras un hombre joven/ y empezabas a vivir"). La conmisericordia de corte vallejiano se ensambla en estos textos con la apología de la libertad, sin obviar cierto desencanto que les acerca temáticamente al sub-apartado "El derrotismo" que veremos en las páginas dedicadas a González. En los 3 siguientes que me dispongo a analizar, entresacados de PC, se mantiene idéntica línea, enriquecida ya con notas existenciales, ya con la nostalgia por el paraíso perdido, ya con la crítica frontal y descarnada del contexto social.

Dehesa de la villa fluye sin rastro del yo, principiando con una imagen visionaria en torno al domingo, de sostenido aliento surrealista, que se resuelve en una acre comparación, "como la colcha de un prostíbulo". Un ensayo previo a lo que este "cobarde día en calma" simboliza lo hallamos en Domingo de A, aunque aquí la heroica aptitud "para amar" de una mujer logra salir indemne de las alienadoras implicaciones del día. La misma atmósfera nihilista reaparece en Ayer de Sin esperanza, con convencimiento de Angel González, como veremos en su momento. La recreación del inmovilismo en un doble plano existencial y socio-político no orilla, sin embargo, la tonalidad lírica derivada de las imágenes coloristas (con insistentes antítesis tal la "avara libertad" o la sábana de "bulliciosa privación", v. g.) y la huella de Vallejo presente en "Y el domingo se plancha por detrás/ del polvo un triste traje azul" o "le recose/ el forro al desamor"¹⁰⁸. El lector avisado, en suma, ha de escarbar por debajo de la engañosa cobertura expresiva (en "limpio/ como la podredumbre de la cal", pongamos por caso, la cualidad positiva del adjetivo se destruye en el valor semántico del símil adjunto) para acceder al meollo del mensaje, a saber, el cuestionamiento de un enrarecido modus vivendi emplazado en un pueblo meridional. La oración zaguera es el último aviso: "Sólo/ se quedan los que nunca vuelven".

Verano solo. Entre la pieza anterior y la próxima, supone ésta una suerte de remanso, una concesión al escapismo insólita en PC. El sujeto plural de 2ª persona alterna con la construcción impersonal. Mar, verano y paisaje andaluz componen el entramado sensual de un locus amoenus que el poeta evoca con

un impecable alarde de emoción y exactitud. El lujo verbal se concentra en la terminología relativa a la flora y fauna y a lo marítimo, signo excepcional en PC de la preocupación de Caballero por la palabra en sentido ahora más cognoscitivo que comunicativo. Las 7 estrofas mantienen cierta simetría en función de la estrofa axial, la 4ª, en cursiva y en modo subjuntivo, que viene a juzgar la "insolidaria posesión" de este atemporal marco idílico -equivalente al jueves percibido "como un día solo" en Estación del jueves- descrito a través del dominante pretérito imperfecto. Cabe añadir, además, las concomitancias entre la 5ª estrofa y la 2ª parte del barraliano Los PP y el verano de 19 figuras...: la soledad buscada, la aventura erótica en compañía o la simbólica subida (el "subir/ por hacer algo hasta el repecho/ del pinar" de Verano solo se corresponde con "subir el monte fatigoso/ con un perro, imaginando/ que cumplimos con un difícil deber" del poema de Barral). A pesar de todo, la fragilidad del momento y lugar se insinúa en el texto como el inapelable fin de la belleza y del "no saber". Pero el homenaje a un "decorado feliz" del pasado egoísta queda en pie, como un leve desahogo, en detrimento de la conciencia comprometida.

Color local. Poema antónimo de Verano solo, muestra el reverso de la medalla del paisaje andaluz. No tiene desperdicio el inicio conversacional: "Bien, si mal no recuerdo, hacía ya/ tres años que no iba/ por las imprevisibles trochas/ de mi infancia". Narrada en 1ª persona, la anécdota se apoya en la vuelta del sujeto poético a su pueblo natal, un pretexto para registrar de manera crítica y distanciada las diversas lacras que el visitante descubre a su paso. La Andalucía de la degradación localista y del pseudodesarrollo, la del paro y la ignorancia, la clasista y la vendida, es la que surge ante los ojos del lector cual paradigma alegórico de lo que la España de los primeros 60 prefigura. Fustiga el hablante los intereses de los amos del capital, faltos de escrúpulos, que han hecho de la villa la sordidez por antonomasia. Contrastan los "fúnebres jornales" sin trabajar con los hombres "parados en las plazas"¹⁰⁹. El pueblo ha trocado su legítima identidad por los carteles costumbristas, hoteles y tinglados "para un mejor encauzamiento/ de la famosa furia nacional" (nótese la disfemística sustitución del modismo "fiesta nacional") destinados a captar las divisas del turismo¹¹⁰. El ánimo de lucro pone a la misma altura a casinos y congregaciones, "el naípe y la cruz", metonimias así conjuntadas para mayor desdoro del estamento eclesiástico mercantilizado.

Callejas

de bella estampa árabe, debidas
en su mayoría a turbulentas
civilizaciones de infieles, sólo
transitadas ahora por fugaces
zapatitos de putas y el acecho
sombrio del más fuerte
exigiendo su turno. Iglesias
y palacios, confesionarios
y antecámaras, barras
de bar y andenes divididos
por las siempre solícitas
barricadas de clases. Tierras
de nadie (según los censos
últimos), colegios
de pago para nadie, pan
compartido con nadie.
Feudo feliz de Don Carnal
y de Doña Cuaresma, todo
se alquila: un virgo, una botella,
un frac, un hijo
de familia numerosa, una túnica
de penitente, un plato
de lentejas.

También el legado de la cultura arábica ha sido literalmente pisoteado mediante la dominación incluso sexista. La denuncia se encauza en la rapidez asindética del estilo nominal, sin verbos ni determinantes, en sucesivas aproximaciones enumerativas. El esquema sintagmático binario de "iglesias y palacios" abre una serie paralelística trimembre. Sigue a ésta otra serie caótica evidenciadora de una creciente indignación contra el clasismo, el inmoral enmascaramiento de la pobreza y lo esperpéntico de los objetos que se alquilan, alcanzando su clímax en la bíblica referencia al "plato de lentejas", quizá sugerida por la inmediatamente precedente alusión burlona a la "túnica del penitente". La sombra de una traición planea, por tanto, en este "feudo feliz de Don Carnal/ y de Doña Cuaresma", con las connotaciones extremosas de ahí emanadas. El héroe poético se confiesa finalmente desgajado ("hijo no soy yo/ de esta primera madre impía", en contraste con el valentiano "hijo soy de esta historia" en Sobre el lugar del canto de Poemas a Lázaro) y deudor a la vez de sus raíces, lo que se traduce en un ambivalente sentimiento de lucidez y orfandad psicológica, reflejo de la complejidad multi-perspectivista inmanente en el texto entero. Según Tino Villanueva, los funcionarios que revenden "lisonjas, brazos, bulas/ urbanas y prebendas agrarias/ al por mayor" -fulgurante caricatura de ribetes quevedescos- ejemplifican esa mitad de España que se impone sobre la otra, de tal manera que el país, lo mismo que el pueblo del protagonista,

tras la guerra es una tierra ocupada desde dentro por el Régimen y desde fuera por el turista cuyas divisas ayudan a mantener el statu quo interno(...) (Color local) simboliza la retrógrada costumbre oficial de negarle a España su potencial a través de esquemas oficiales del pasado, mientras que en el plano metafórico se refiere a la imagen falsa de una España exquisitamente arcaica -y bien dispuesta para el turismo- y mantenida alejada de la modernidad y del progreso¹¹¹.

3.2.4 LA SATIRA DE LA INTEGRACION

Tomo prestado el título de una de las 8 grandes zonas temáticas que Guillermo Carnero advierte en su perspicaz artículo "La poética de la poesía social en la postguerra española". Delimita la parcela así denominada como sigue: "En ella se hace referencia a aquellos que se sienten solidarios ideológicamente con el franquismo, como a quienes, no siéndolo, se acobardan y consienten por miedo, prudencia, afán de lucro o escepticismo"¹¹². En mi caso particular, creo justificada la próxima serie de 4 textos (los dos últimos extraídos de NS) tanto por el ataque al sistema franquista en sus símbolos y descollantes personajes-tipo cuanto por razones de estilo tal el empleo de la alegoría, el discurso mimético o la ironía. Ya sea fácilmente identificable o no el referente temático, estos poemas coinciden en la presencia abrumadora del sujeto impersonal y en un retorcimiento lingüístico que lo mismo puede responder a la prevención contra la vigilancia censoria como decantarse del lado de la veleidad barroca.

El papel del coro. Como se recordará, Caballero asignó este título a su antología poética publicada en Bogotá en 1961. El poema se me antoja análogo a Entreacto de Sin esperanza, con convencimiento de González, construido a partir de la técnica del correlato objetivo. Presenta una estructura circular: el yo emerge en la primera y última estrofa; en medio, las 5 estrofas restantes tienen como hilo conductor una especie de visión alegórica atribuible a ese yo que se inhibe para dejar paso al impersonalismo de la descripción en presente de lo que parece ser una representación teatral. Destellos clásicos confieren cierta hechura ritual a la escena, aun cuando el denso conceptualismo y el léxico minuciosamente medido ("proscenio", "animal votivo", "párodo", "coribantes"...) no sólo quedan fuera del alcance de la hipotética mayoría a quien va destinado PC sino que rozan el límite del decorum. Al borde estamos de la disociación entre la exposición artística y la realidad vulgar de las situaciones. Porque el mensaje subyacente no es otro que la crítica velada del régimen autoritario, palmaria en el

despliegue de una retórica de sobreentendidos: "disfrazada de paz" (la pax armata vigente), "la estatura ruin del oficiante" (¿maliciosa referencia a la corta talla física del dictador?), "la decretada representación" (los abusos del poder), "vitalicia la trama" (la interminable dictadura), "beneméritos, cínicos, rituales" (el estado policial), las reiteradas alusiones a lo fraudulento ("la farsa", punzante caricatura), lo fanático (otra vez topamos con los "himnos", palabra-clave evocadora de la opresión igual que la piedra en Angel González), lo anacrónico (las "inertes tradiciones"), etc.

Pompas fúnebres. El referente resulta ser el Valle de los Caídos, el monumento funerario símbolo del franquismo en cuya construcción tomó parte, como mano de obra barata, el destacamento penal de Cuelgamuros. La obra de exaltación se inauguró en 1959, coincidiendo con el XX aniversario de la victoria nacionalista. Los cambios de tono van aquí asociados con los distintos sujetos: en primer lugar el nosotros (el narrador, con otros visitantes, accede al recinto "lóbrego"); luego sigue la impersonación de las preguntas retóricas de las que se deduce, no obstante, el punto de vista abiertamente censurador del hablante; finalmente un falso nosotros toma la palabra. En la estrofa 3a, la de la crítica sin ambages, sobresalen calificativos como "carcelarios", "fraudulenta", "mendaz", asociados a una "historia/ sin reconciliación" que nos ponen sobre las pista de las auténticas intenciones del artífice¹³. Crítica que terminará reforzada con el empleo del discurso mimético puesto en boca de un hablante no fiable, técnica muy recurrente en González: "Con nosotros/ se entroniza el destino, cunde/ la paz, se forja/ la tantas veces ultrajada/ institución de la familia(...)". Lógicamente se distancia el autor de esta voz impostada que parodia la ideología de los vencedores, pertrechados de sus tétricos mausoleos y de los habituales tópicos de sus peroratas altisonantes.

Rimado de palacio, de NS, se inscribe en la línea de la sátira del prócer, pretexto para ridiculizar las relaciones humanas falseadas. Dispara el satírico contra "el muy brillante en sociedad" y cuantos le secundan, en la caricatura de un auditorio enajenado, alterado "con la noticia/ simple e interjectiva/ de que vendrá después, ha prometido/ venir, ya no debe/ tardar". El lector atento, a la par con el poeta, se sitúa fuera de la escena para enjuiciar impunemente las faltas ajenas. Las maneras del hombre importante, sin duda coaligado con el poder ("las proclamas/ de su patriotismo" lo prueban), son escarnecidas hasta el esperpento. Así, en mitad de una

acumulación de virtudes referidas a su distinción (se combina el léxico opulento -"incubo", "taumaturgia", "entorchados", "capitulares"...- con el discurso referido), aparece un "sonarse" que rompe un tanto el glamour de tan majestuosa soberbia. La inexorable desrealización del personaje culmina en su cualidad de sobrevivir "a derrumbes", lo que, unido a su propensión a pactar "con todo aquel que medra en lo mediocre", compone al cabo la sarcástica efigie de la estupidez humana¹¹⁴.

Composición de lugar¹¹⁵. También incluido en NS, se suma a las muestras irónicas tardías de la obra poética del jerezano. La burla se ceba ahora en el funcionario. El supuesto panegírico de lo que el prototipo encarna se nos presenta dinamitado a cada paso con múltiples guiños que lo desmienten. La locución "equitativo es recordar", repetida por partida doble, emplea un adjetivo susceptible de entroncar con el mundo experiencial del personaje, lo mismo que la ordenada argumentación discursiva puede interpretarse como una parodia de las manías sistematizadoras de dicha esfera laboral. La discreción, obediencia, honradez y ejemplaridad del funcionario se ponen en cuestión, como digo, mediante continuas sutilezas expresivas. Subvierte, v. g., el poeta lo que lleva todas las trazas de ser una magnificación de los logros del funcionario para destruirla simultáneamente con la iniquidad de los adjetivos: "permutó lo mezquino por lo parco/ y si antes pusilánime después fue temeroso". Alguna que otra cacofonía ("supo supeditar") contribuye a empalidecer este falso elogio cuyo anticlimático desenlace aspira a convertir en leyenda ("es fama que"...) lo que no es más que fatuidad¹¹⁶.

3.2.5 LA AUTOCRITICA

Un motivo emblemático ligado a la regionalidad andaluza, ausente en Caballero como falta en González el canto a su simbólica Asturias natal o en los poetas catalanes aquí seleccionados la contundente preocupación nacionalista, es el de la emigración (cómo no recordar, por ejemplo, la visión estoica y tierna de Los andaluces de José Hierro, por más que G. Carnero note en el poema la sátira de "la falta de conciencia de clase y la alienación que el autor cree arraigadas en el proletariado andaluz"¹¹⁷). Adolece asimismo la poesía del jerezano de la noción de mala conciencia de clase al irónico modo de sus compañeros catalanes, lo mismo que se echa en falta el cuestionamiento del propio ámbito familiar según las pautas que

ya marcaran en su momento sus paisanos Alberti o Cernuda. No obstante, mala conciencia -síntoma de crítica capacidad introspectiva y primer paso hacia la toma de posición a partir del malestar moral- háyla en Caballero, por más que sea preciso buscarla en textos polarizados entre la metapoesía y el manifiesto, en progresión desde el arrepentimiento de una neutralidad asumida por inercia hasta el coraje de la reacción activa. Veamos estos 5, representativos de lo dicho.

No terminaría nunca. Siguiendo el orden de distribución poemática de PC en la edición de Vivir para contarlo, considero ésta como la primera pieza donde asoma la desnuda declaración de principios emitida desde el presente. Un deíctico, "ahora", recalca el momento actualizado en que el hablante vuelve distanciadamente sobre su pasado. El símil "como un cristal de sangre" alude por supuesto a la guerra. La infancia estafada a tenor de lo que le ocultaron y lo "que no supe vivir", la imagen del desamparo infantil recurrente en tantos poemas ("fui niño/ entre alambradas,/ crecí despacio y solo, iba/ aprendiendo a callar"), el saberse estigmatizado por un desasosiego permanente, son elocuentes constantes de una firme actitud testificadora. En segmentos breves, con algunas reduplicaciones anafóricas -comedimiento e insistencia afectiva-, discurre este soliloquio de aire conversacional no exento de confianza en el presente. Pone el yo "lo que me queda de alegría/ en la ultrajada casa/ de mi hermano", en una doble alusión al tópico del *deber de alegría* de la poesía social y a su opción solidaria por los vencidos, el prójimo represaliado en la posguerra española. La estrofa final, en su redoblado laconismo, equivale a un prosaico etcétera. La expresión "no terminaría nunca" se me antoja similar al rótulo Suma y sigue (1962) de Angel Crespo, con parejas implicaciones acusativas.

Con los ojos de entonces. El título es un préstamo de un verso de *Aprendiendo a ver claro*. De nuevo la enunciación se emite en 1ª persona del singular desde el presente, a través de un verbo conductor y reiterado, "miro", que introduce una serie de enumeraciones visualizadas. Diríase que el protagonista se encuentra en una habitación de hotel de segunda fila. La anécdota resulta críptica como lo es su desenlace, pese a las numerosas acotaciones parentéticas que aportan por parte del hablante precisiones insubstanciales, amplificaciones, contrapuntos irónicos y hasta esbozos de discurso referido. Del bloque enumerativo destaco dos notas sobresalientes: el leitmotiv del *caer en la cuenta*, persistente a lo largo de la poesía comprometida del sureño, y el ocasional amago subversivo

camuflado en el fragmento "miro orinar/ contra la puerta del juzgado". El cierre, como digo, se hace difícil de precisar a no ser que se interprete tal un sutil giro metapoético. A mi juicio, los textos encuadrados equivocadamente remiten a un probable libro elaborado por el héroe poético, lo último que mira al cabo de la enumeración. El portafolios "de civiles renglones/ ridículo montón de indecorosos/ lemas(...)" me sugiere la idea de un momento de vacilación del yo, autor y lector simultáneo, que se percata con rigor autocrítico de la insuficiencia de su propio testamento moral escrito. Con todo, lo que precede al desenlace (la contemplación de "lo que por culpa de mis años/ nunca dejaba de mirar(...)") resulta confuso por cuanto los vilipendiados papeles pueden apuntar asimismo a una imprevista visualización mental por la que el yo rememora tal vez los libros de texto "fraudulentos" -adjetivo grato al jerezano- de su primera enseñanza.

Me pido cuentas. En repetidas ocasiones me he referido a esta pieza-clave en el engranaje de PC, en virtud de su primitivo carácter de manifiesto -cuando abría el libro en la edición de Colliure bajo el título combativo **Con las manos de un pueblo-**, que posteriormente el autor mitigó trasladándola a una posición irrelevante en el apartado III con el lema actual, harto menos pretencioso. El salto temporal del pretérito al presente señala la línea divisoria entre el anterior ensimismamiento en "la personal historia", ciega la conciencia y caduca la palabra, y la urgente necesidad de *pedirse cuentas*: "Ahora/ entro a saco en mi vida,/ me pido cuentas, pongo/ mis años por testigo,/ entierro tantas voces/ de nadie, salvo/ lo que es de todos,/ agrego este papel/ a la entraña de un pueblo". Esta estrofa conclusiva en presente sigue a otras dos donde priva el pretérito indefinido, con lo que se contrasta, según Harold Weinrich¹⁸, la actitud relajada de un tiempo narrativo (frente a las estrofas en pasado el lector se siente espectador, gozando de cierto margen de libertad) con la actitud tensa de un tiempo comentativo (el discurso formulado en presente exige una respuesta del lector, expresa compromiso y encubre una intención persuasiva). Fijando la atención en los versos transcritos, reparemos en lo siguiente: el deíctico "ahora" tan propio de la poesía social, la deslexicalización de una frase hecha ("pongo mis años por testigo") y la proclama del poeta de unir su voz a la de todos, colectivizándola. Consciente de ser "uno más entre tantos", reniega el hablante de su prehistoria literaria, de su vieja entrega al "vano ritual de los emblemas". En Accidente del verbo, composición de PC descartada de Vivir para contarlo por evitar la redundancia o por imperativos de calidad, arremete

igualmente el artífice contra su "indecoroso oficio del vidente" de antaño, sumándose a otras piezas donde la desconfianza en el alcance del verbo poético se sustituye por el más concreto descrédito del vate no concienciado. Respecto a la potencialidad del poema en tanto manifiesto, recuerda el análogo proceso de conversión desde la soledad a la solidaridad experimentado por un Jaime Gil (De ahora en adelante de Compañeros de viaje, 1959), un Valente (Primer poema de Poemas a Lázaro o La señal de La memoria y los signos), un Goytisoño (Un hombre, Sin saber cómo o Madrugada de Claridad, 1961), un González (el poema inicial de Sin esperanza, con convencimiento), un Carriedo (Pórtico de Política agraria, 1963), etc.

Calles neutrales. La revisión de un pasado personal horro de convicciones, marcado por la inercia, desemboca en una profesión de fe proyectada hacia el futuro. En el examen del tiempo del descompromiso descollan pespuntos existenciales (al símil "flotando como un fleco/ de asco en la conciencia" siguen imágenes de parecidas connotaciones, orquestadas en torno a sustantivos como "impotencia" o "bruma"), influjo al que Caballero no se ha sustraído ni en sus primeros versos ni en sus insospechadas fases depresivas. Las preguntas retóricas se suceden como reflejo del talante inquisitivo del yo, cuya reflexión se encuadra en las "foscas calles" urbanas, escenario de su antigua costumbre de regresar a casa al despuntar el día, hábito sin duda privativo del "señorito" que puede permitirse el lujo de trasnochar. La 2ª estrofa desliza el fugaz vislumbre de mala conciencia del bohemio, de vuelta de sus correrías, al cruzarse con los hombres que se están ganando ya el jornal (el saludo de alguien -el discurso referido va entre paréntesis-, un barrendero, los trabajadores de una fábrica...); los desplazamientos calificativos, como el irónico del título, subrayan la impresión que le causa tal contraste: "injuriosa/esquina", "escoba/ mortificante". Se hace la "luz" en su conciencia, lo que le lleva a meditar sobre su docilidad -otros sustantivos de idéntico campo semántico son "atrofia", "erosión", "inacción"- "a los imperativos/ de una historia pudiente". La "letárgica/ memoria" (metonimia auto-referencial) le hace sabio, de ahí que en lo sucesivo intente ser digno de "tanto neutral futuro que perdí".

Hasta que el tiempo fue reconstruido. Poema añadido al conjunto de los que conforman PC en la edición de Vivir para contarlo, introduce la novedad del desdoblamiento en forma de interpelación a un tú que hace las veces de alter ego del héroe poético. Domina ahora el endecasílabo pleno (contra los versos

de base endecasilábica divididos en segmentos menores e impares predominantes en los anteriores poemas), vehiculador de una tonalidad conversacional, contrapesada con trazos rebuscados tal la anteposición del complemento directo al verbo ("elegir no pudiste") o la acumulación de sustantivos abstractos con sus respectivos adjetivos tendenciosos. La sobrecarga conceptual daña un tanto, por ejemplo, el pretendido carácter inmediato de las preguntas retóricas de la 3ª estrofa; si el hablante se interroga a sí mismo, ciertamente elige un lenguaje barroco en extremo. Abunda el texto, en suma, en el aspecto recurrente del fraude, las versiones engañosas, las máscaras que suplantán el rostro de la verdadera historia, la "mitología" tomada aquí en sentido peyorativo. Le urge al tú desandar el camino para "dirimir lo proscrito", para reconstruir el tiempo y la historia. La autoafirmación aflora en aseveraciones escasamente modestas: "te preservaste del contagio" (lo que me retrotrae al verso barraliano "cuidadosamente guardados del contagio" de *Primer amor en 19 figuras...*), "fuiste tu testigo", "con tu propia fe"... Al fin, el sujeto poético será capaz de poner "otros nombres" a la historia, o sea, los correctos y plurales, verdad e impulso comunitario¹¹⁹.

3.2.6 LA PROFESION DE FE REVOLUCIONARIA

Motivos como la confianza en el mañana, la exaltación del mundo del trabajo, el *deber de alegría* y otros vinculados al acervo marxista, así como la exhortación a un receptor plural y el reiterado uso del vocativo, forman parte de la mayoría de las composiciones de la sección IV de *PC*. Ya en los poetas no oficialistas de la 1ª generación de posguerra tales lugares comunes "tenían a veces más de acto litúrgico de afirmación que de disfrute estético"¹²⁰, coadyuvando a un sentimiento de comunión en lo aceptado, es decir, la creencia de la *intelligentsia* opositora en el pronto derrocamiento del régimen. Caballero Bonald simplificará su retórica a fin de transmitir de manera diáfana su propia fe a un público de partidarios y simpatizantes.

Tornillo sin fin para una pintura. Un título plástico, basado en la polivalencia de la expresión "tornillo sin fin", que bien podría adecuarse al comentario en verso de la contemplación de un cuadro por ejemplo de Francesc Todó, pintor de la cuerda socialrealista¹²¹. El testimonio aparece polarizado entre los verbos principales de percepción visual y

entendimiento, a los que se unen los de movimiento, propensos a la prosopopeya y la somatización ("claman/ las tuercas como un labio/ roto"), aplicados a la enumeración de instrumentos procedentes del universo fabril: "piñones", "ejes", "cigüeñales", "rodetes", "tuercas"... Tras las máquinas están los hombres -la clase proletaria, el pueblo- que las manejan. Ensalza el sujeto voyeur "esta humana pintura", símbolo de un esfuerzo colectivo que se afianza en la coordinación y la constancia para conseguir sus metas políticas. Reza la última estrofa: "Un solo chirriar/ de este engranaje, una palabra/ sola de esta boca/ de pueblo, el tornillo sin fin/ de su trabajo, bastaría/ para enseñarme lo que sé". Dicha sabiduría emana del credo ideológico por todos sabido, cuya materialización pasa necesariamente por la vía de la revolución armada. Un canto similar a la épica del trabajo de resabios marxistas despunta en Teoría de la construcción de El corazón en un puño (1961) de Carriedo y Cambios del ferrallista de Suma y sigue de Crespo.

A contratiempo carga las tintas en la misión aleccionadora del poeta social. A efectos prácticos, dividiremos el texto en dos partes. En la primera el hablante poético conmina a un tú a no dejarse influir por la cotidiana ritualidad, por el triunfalismo imperante (del día "(glorioso como es norma)/ en que los objetivos todos/ otra vez se han cumplido"), por la mentira, por la costumbre de neutralidad y sumisión, estructurándose su propuesta en una triple serie enumerativa - resalta el lenguaje más elíptico que directo, repleto de adjetivos aquilatados y de guiños difícilmente descifrables por el lector profano- introducida por el anafórico "no esperes". La segunda parte se articula en torno a una retahíla de imperativos ("desperézate y anda", "cumple", "deserta", "escucha", "mira", "ven/ hasta aquí" -gráfico encabalgamiento con deíctico incorporado-, etc.) que encauzan la exhortación directa a la toma de "conciencia ciudadana". De los tres breves incisivos parentéticos textuales, sólo el segundo trueca la previsible ironía por la acotación amplificativa. De esta forma se insta al tú a que sortee los "señuelos colectivos, cumple/ lo que te exige/ tu actitud personal (es con el único/ decoro con que cuentas)". Lo negativo es ahora el orden vigente, el dócil conformismo, los signos plurales de la tiranía. Se apela, en consecuencia, a la individualidad del tú para que contraponga su propia honestidad a la tendencia uniformizadora de un sistema socio-político alienante, con el objeto de que el "porvenir" sea bien distinto a aquel otro que el franquismo deparaba a sus jóvenes generaciones en Mañana, me decían.

Recado para un viajero. El viajero a quien va dirigida esta interpelación de un sujeto plural, nosotros, es por supuesto un compañero de viaje. De estructura sencilla, el poema se distribuye en 3 secciones. La primera constituye un llamamiento a la unión solidaria ("díles que estamos/ aquí" -de nuevo el significativo maridaje de imperativo y deíctico), descollando en las perífrasis verbales la idea del deber ("hace falta que", "tenemos que"). La segunda engloba en ritmo sincopado un rosario de acusaciones contra los estragos del autoritarismo y la prepotencia, vistos lógicamente desde la perspectiva del disidente (otra vez los verbos -"invaden", "registran", "saquean", "recluyen"...- encierran connotaciones funestas). La tercera plantea a la postre el *deber de alegría*, topos grato a la poesía social¹²², combinado con la esperanza en el amanecer del "día del triunfo". El cierre, tan idealista como prosaico, hace hincapié en la deseable simbiosis entre el pueblo y la élite destinada a conducirlo a la insurrección, lo que denota un planteamiento ideológico más próximo al socialismo utópico que al socialismo científico (el proletariado activo no precisaría de minorías dirigentes), al primer Marx que al último, defensor de la autoeducación mediante la cual el obrero toma conciencia por sí mismo y se rebela¹²³. Los versos finales hablan, pues, del pueblo que despierta "y nos escucha/ nos despertamos/ y escuchamos al pueblo".

Ya no tarda la hora insiste en el antagonismo entre lo individual y lo colectivo. A "la gestación falsaria/ de algún héroe" se opone el esfuerzo de "un cuerpo con sudor" ocupado en diversas tareas manuales y productivas, metáfora de los hombres de la intrahistoria, de ese pueblo en cuya definición -"somos algo más noble"- se incluye el hablante poético. El lenguaje está sin duda más elaborado, al igual que en A contratiempo, síntoma de que no es tan importante asegurar la buena recepción poética por parte de un vasto auditorio (por más que las interrogaciones retóricas y los imperativos refuercen las funciones conativa y fática) como pulir la forma en que el mensaje se codifica. En este sentido, las construcciones nominales del principio pecan de elípticas y ambiguas en exceso: "Si son postrimerías, ¿quién/ las vence? Nadie/ tan puro para herir, tan reo/ de peligro para amar(...)". No obstante, el desenlace se ilumina con el acopio de tópicos de la poesía social, o sea, el "combativo/ brote de la historia" o la prometedora revolución, el "muro" o el símbolo de la dictadura a la que se contrapone una despierta "generación", la llegada de "la hora" y la tácita alusión a los gallos que anuncian el amanecer de tiempos más equitativos ("mira/ cómo se encumbran").

Oye cantar los gallos de la aurora rebosa simplicidad en el planteamiento y la expresión sin trampas retóricas, discurriendo en versos breves. Por una vez el interlocutor plural tiene nombre y apellidos; así empieza la composición: "Xavier Urrutia, Pedro/ Flores, Jacinto/ de la Cruz, Jaume/ Bauçà, ¿estáis oyendo/ lo que yo?". El yo comunica a los históricos compañeros de viaje, de forma actualizada, el advenimiento de "una mañana" simbólica, de todos, ya perceptible en los campos y talleres. La incitación a reunir "las herramientas/ y las manos" se refiere metonímicamente al poder del proletariado unido en la tarea revolucionaria. El hambre y la sed metaforizan la confianza en el nuevo día. La interpelación al vosotros conocido deja paso al tú de rango genérico ("oye/ cantar los gallos de la aurora") que a todos congrega en idéntica fe. El verso machadiano que da título y clausura el poema proviene de Desde mi rincón de Campos de Castilla, con la conjunción de gallos y aurora vigente desde el Poema del Cid que aquí se enriquece a tenor de las implicaciones de corte político¹²⁴.

3.2.7 OTROS LUGARES COMUNES

3.2.7.1 LA CARCEL

El ridículo juego de estar solo. Según indiqué en el apartado "La poética", la inclusión de esta pieza en la antología Poesía castellana de cárcel de José M^a Balcells da la clave de su asunto que, de entrada, se aproxima a una vaporosa disertación sobre la soledad. Mucho se ha escrito acerca de la manifiesta comprensibilidad de PC, libro apto para mayorías. Mas he aquí que, de vez en cuando, tropezamos con poemas que exigirán la co-participación del lector medio que recree lo dicho, completando a menudo el mensaje en los pasajes ambivalentes, intencionadamente ideados por el poeta para sortear la amenaza censoria. Si la creación es auto-reveladora en tanto ordena un amorfo material de la experiencia para extraer de allí una nueva luz, la lectura activa se sitúa igualmente en una línea ratificadora del postulado "poesía es conocimiento" defendido por gran parte de los poetas del 50. Volviendo al texto, el protagonismo del yo marca la pauta de un soliloquio paradójico caracterizado de un lado por las insistentes inquisiciones y las reflexiones incluso metapoéticas ("(...)¿irían/ de pared a pared/ conjeturando como yo/ sobre los

literarios/ indicios de estar solo?(...)"), terreno abonado para lo privado, y en segundo término por el distanciamiento patente en la expresa inconcreción, el conceptualismo, el empleo de un léxico culto (voces como "delaciones", "inermes", "debeladas", "contumacia", "visajes", etc.). Sólo leyendo entre líneas es posible captar el fondo anecdótico velado en la literalidad textual: "las insignias grabadas/ en la cal", "el plazo/ del regreso", "los que me precedieron/ en el turno", "las equívocas/ referencias de afuera"... A partir de desapasionados y parcos trazos toca el poeta un tema de por sí dramático y que no le es ajeno, más allá de la facilonería de la previsible estridencia o la tentación tremendista. La extrañeza ante una situación inútil en su excepcionalidad asoma, al cabo, como indeleble moraleja.

3.2.7.2 LA PLAZA

Plaza Mayor. Símbolo de lo comunitario, la plaza es un motivo que recogen tanto algunos comprometidos de la generación del 27 tal Aleixandre¹²⁵, de la 1ª generación como Hierro¹²⁶ y diversos poetas del medio siglo: Valente, González, Gil de Biedma, etc. Al parecer de Santiago Daydí-Tolson, la plaza poemática corresponde a la madrileña Puerta del Sol donde Caballero tomó parte en algunas manifestaciones de los años 60, dato derivado de la contraposición provincia/capital de la 4ª estrofa. Según el estudioso, el poeta "remembers his days as a student in Madrid, when he stopped going to the Main Square because someone told him that 'they' were not coming any more"¹²⁷. No adelantemos acontecimientos todavía. El inicio conversacional ("me acuerdo mucho ahora/ de los lluviosos postes") nos sitúa frente al hablante que va a contarnos una historia con aparente voluntad narrativa, evidente v. g. en las acotaciones entre paréntesis en que el narrador se esfuerza en no faltar a la verdad - "(no lo recuerdo)". Tanto es así que, tras la esquemática descripción de su recuerdo de la plaza, aludirá en idéntico tono menor a ciertos paseos "con alguna muchacha/ taciturna, pero no convencida/ sin embargo" (juicio, a nivel sentimental, muy distanciado de la que debió ser la impresión del joven entonces; cabe incluso una interpretación política del adjetivo "convencida"). La estrofa inmediata plantea con un expresivo suspense ("una noche,/ alguien, no sé, me dijo:") el núcleo argumental mediante la interlocución en cursiva (aquí la transcribo entrecomillada) de un alguien que espeta, tajante: "ya no vendremos más,/ es mejor no venir". Ante

la inquisición del narrador formulada dramáticamente, la otra voz echa mano de muy poco coloquiales razones:

(...) "¿No ves
la mugre delatora, el ceño
municipal, la dirección
prohibida?" ¿Lo veía
realmente, no estaban
allí todos esperando
lo mismo? "Mira
la gorra del militar, el bonete
del clérigo, distribuidos
en el escaparate
de la sombrerería incluso
con cierta profusión
de variedades, ¿no comprendes
que es inútil volver?"

Curiosa elevación del tono cuando se nos antojaba prometedoramente prosaico, es decir, ilusorio calco de una comunicación llana y sincera. El discurso referido, en su modalidad directa e indirecta y articulado en el juego temporal, acentúa las posibilidades de un lenguaje estilizado, cifradamente contestatario, que viene a sugerir que los compañeros de viaje han sido delatados y no pueden manifestarse allí. Así se infiere de la imagen icónica "dirección prohibida" y metonimias como la "gorra" y el "bonete", acompañadas de la mención explícita de las castas dominantes (más fino estuvo Blas de Otero, pienso, en estas ocurrentes paranomasias in absentia, donde los sustantivos reemplazan respectivamente a "curas" y "militares": "escupir contra el cielo de los tundras/ y las medallas de los similares"¹²⁸). La convicción del hablante en la fuerza de sus ideas no se resiente por ello, pues al final emerge el combativo propósito de volver algún día a la Plaza Mayor "hasta aprenderme de memoria/ los andenes del pueblo". Como se ve, este término de inequívoca resonancia marxista aparece repetidamente en PC, lo que da una idea del engagement a veces demasiado ostensible en Caballero, a diferencia de varios de sus compañeros de promoción que optan por la frecuentación de la ironía y demás recursos de naturaleza sesgada.

3.2.7.3 EL POEMA-HOMENAJE

La palabra más tuya. En "La poética" avancé algunas consideraciones del autor sobre Antonio Machado. Los préstamos del sevillano, entronizado ídolo de la poesía social -cuyo nombre, amén del de Lorca, Alberti o Hernández tenía el valor de

una consigna política en los años de la dictadura-, se aprecian en piezas de PC que agrupo en mi análisis bajo los lemas "La esperanza revolucionaria" y "El tema de España". El homenaje al mismo es ahora el objetivo capital. En 1ª persona del singular, el hablante poético declara escribir con una mano mientras con la otra abre las páginas de un libro. Halla "la palabra" y se dispone a "repetirla" no sin vacilación. En la siguiente estrofa parece resolver sus dudas al imaginar que los personajes machadianos, Abel Martín y Juan de Mairena, le secundan en su proclama -nótese la perífrasis verbal durativa "estáis oyendo/ la apócrifa verdad"- de la pervivencia de dicha palabra, alejada por fin "de los muros hostiles/ que circundan/ las letras de la fe" (metafóricamente, la España sin democracia versus la replicante literatura disidente). A continuación entra en escena otro espacio geográfico, el "latino mar liberto" -doble adjetivación, gentilicia y valorativa- de Collioure, donde se emplaza la "piedra/ sonora" -sinestesia dividida por el encabalgamiento que realza la connotación esperanzada de la metonímica "piedra", referida al sepulcro del poeta exiliado- junto a la que yace "calladamente/ la palabra más tuya". A mi juicio, la "palabra" remite a la noción genérica de libertad, sugerida indirectamente en el calificativo cultista "liberto" (fuera de España encuentra la muerte, la definitiva liberación, el poeta abanderado de los derechos humanos que fue Machado) e indirectamente en la condena de un país sojuzgado y en la "apócrifa verdad" que quíerese en un futuro próximo más real que fingida.

3.2.7.4 EL TEMA DE ESPAÑA

Blanco de España de HM figura, como dijimos, en El tema de España en la poesía española contemporánea de J. L. Cano en el apartado "Soñando a España", mientras que Con tan furioso amor se inserta en "Cantos a España". Esta última, versión del catuliano *odi et amo* escrita en encabalgado verso libre de arte menor, ha sido repudiada luego por su autor, paralelamente a Y era el demonio de mi sueño el ángel de J. Gil de Biedma y España de A. Crespo, incluidas asimismo en la antología¹²⁹. Estamos ante un topos muy del gusto de los poetas sociales y que todavía en Caballero se tiñe del obligado componente retórico, aun cuando el estereotipado apóstrofe a España, que tan escasamente natural nos suena hoy, se trastoca en los versos del sureño en la invocación a la madre. Dijo Celaya en una ocasión que, cantando a España, pretendía en el fondo cantar a la resistencia, puesto

que la apelación patriótica "no era más que una trampa tendida a la censura para poder hablar de cosas que de otro modo no hubiera tolerado"¹³⁰. Posiblemente rija tal propósito en el poema que nos ocupa, cuyo inicio -"Escribo la palabra libertad,/ la extiendo/ sobre la piel dormida de mi patria"- no sólo guarda similitud con unos versos de El habitante de su palabra de MPT ("Ahora te escribo encima de una piedra./ Oigo a España debajo de mi mano") sino que presenta marcadas resonancias oterianas¹³¹ y una somatización de factura vallejeana. Si en Valente la patria es "el lugar del canto", aquí deviene "el lugar del crimen". En la estrofa postrera el "púrpura", el "odio", el "número mortal", "los hierros sanguinarios" remiten a la guerra civil que habrá que redimir "con las ciegas tinturas del amor". A pesar de la extendida creencia de que el amor es ciego, sorprende la rara paradoja de aunar a un término positivo una cualidad negativa y reduplicar así la positividad; se expresa, en definitiva, el deseo de no distinguir maniqueísticamente entre buenos y malos. Se colige del texto, además, un juego de oposiciones -la principal, blanco/púrpura- que se salda con la llamada a la reconciliación de las dos Españas, en la línea de A Juan Ruíz, Arcipreste de Hita (Cantos Iberos, 1954) de Celaya, Canto total a España de Crémer (La espada y la pared, 1949) o Entendámonos de Otero. Otros aspectos a destacar son las aliteraciones ("cuántas salpicaduras, ateridas/ entre sus letras indefensas(...)"), una pregunta retórica que hace las veces de bisagra entre las dos estrofas ("¿Quién se sacrificó/ por quién?"), el leitmotiv del *caer en la cuenta* (el traspaso del "refugio maternal" a la certeza de saberse emplazado en "el lugar del crimen", "con la paz aprendida/ de memoria" -ironiza sobre la pax armata) y un adjetivo rebuscado (incorregible hábito del jerezano: "el papel atribulado", desplazamiento calificativo que me parece tan forzado como el rótulo, por ejemplo, del poema de HM Confabulé mi lecho contra mí, por más que encuentre su correlato en las "letras indefensas" de la 1ª estrofa; puede interpretarse, en efecto, como la extrañeza y la vergüenza de levantar acta, doloridamente, de aquella masacre fratricida). Un cierre reactivador de la conciencia cívica - "para encender con mi esperanza/ la piel naciente de tu libertad"- recuerda al verso machadiano "creo en la libertad y la esperanza" que encabeza el poema-homenaje de Valente Si supieras de La memoria y los signos (1966).

Romance de ciego. Las alusiones a España en forma de interpelación directa a la madre patria, sin obviar el reproche por la falta de libertad en el presente, abundan en HM. En Defiéndame Dios de mí el sujeto poético insta a la "madre

primera" a buscarle "entre los hijos de la ira", reconocible intertexto tomado de Dámaso Alonso. Desde donde me ciego de vivir recupera la figura materna, aunque la polisemia apunta tanto a la madre física como al propio país. Nuevamente en *Modus faciendi* la madre patria adquiere incluso cualidades marianas: "Madre mía/ que escuchas mis cóleras, estés/ donde estés, mira a tu hijo/ con su sola esperanza reducida/ a temor". En *Tengo bastante con vivir* la interlocutora es la "patria impía", apelativo con que el hablante denomina a la obsesión contra la que topan sus ansias de fe. Una vez en *PC*, el ya visto *Primeras letras* terminaba con una angustiada pregunta a la "párvula madre mía", vocativo no exento de ternura -el adjetivo valorativo viene determinado por esa crónica de la pérdida de la inocencia infantil implícita en el texto- por el que el yo *pide cuentas* a una España enajenada. *Romance de ciego*, también de *PC*, recoge por enésima vez el tema de España. La novedad estriba en la aparente intención del poeta de plegarse a un tono confesional, horro de convencionalismos, a la hora de dirigir a la "madre" su monólogo conversacional en 2ª persona impregnado de amor incondicional. Así comienza, recurriendo a la *captatio benevolentiae* o la promesa de sinceridad: "¿He hablado alguna vez/ contigo de verdad?(...)". Los paralelismos sintácticos, las inquisiciones, la yuxtaposición de verbos sinónimos y la reiteración sintagmática contribuyen al discurrir sosegado de la 1ª estrofa, cual si prevaleciera un ánimo racional de sujetar la expresión para no caer en el desmelenamiento. La 2ª estrofa se centra en la invocación a la "madre/ de los que no te escuchan", a la que el sujeto poético pretende arrancar una respuesta en la esperanza de ser oído. Los vestigios de signo político se desprenden de ese amago de letanía inherente al vocativo (ahora España, nación ocupada, pertenece a sus invasores), de la "patria callada" o sometida y del "estoy mudo", afirmación acaso alusiva a la censura. Se trata de un "romance de ciego" no tanto por su formato cuanto por su contenido desgarrado. Proclama el poeta su "ciego" fervor por la patria durante el compás de espera de un tiempo adverso: "todavía estoy mudo, soy/ verdad que te debo/ y te escribo llorando".

3.2.7.5 EL TEMA INTERNACIONAL

Documental clausura la parte IV y última de *PC* que se abría con *Color local*. En estos términos justifica J. L. García Martín la posición estratégica de ambas piezas en dicha sección: "El poema inicial -ya aludido- critica las condiciones de vida en la

tierra del poeta; el poema final universaliza esa crítica (los crímenes nazis ejemplifican el fratricidio en que consiste la historia humana)"¹³². Antes de proceder al comentario del texto, recordaré que M. Mantero en Adolfo Eichmann de Tiempo del hombre (1960) execra el genocidio nazi ("Adolfo de la risa crematoria", reza un verso), que Barral en Pasillos de 19 figuras... se refiere a los crematorios y a los de Auschwitz como "los peores tiempos de la historia" y que lo propio hace J. A. Goytisolo en Exiliado de Final de un adiós (1984) jugando con el concepto de lo oscuro aplicado al humo de los hornos nazis y al color de las camisas negras italianas. La extensión de este poema -uno de los predilectos de Caballero- nos obliga a segmentarlo en 3 partes. El impersonalismo de la primera -las dos estrofas iniciales- constituye una suerte de divagación preparatoria al visionado en el cine de un documental sobre los campos de concentración del nazismo. "Espectadores" y "testigo" son dos términos sugeridores del hipotético distanciamiento de quien asiste a la proyección de esta película de corto metraje, el yo que únicamente se hace notar en los 4 versos finales. No obstante, los adjetivos de la estrofa inaugural ("inmundas", "lóbrega", "bronco", "atroz"... hasta la "repulsiva iniquidad") implican que de algún modo el espectador conoce de antemano el tipo de imágenes que aparecerán en la pantalla. La estrofa 2ª es una larga oración de 20 versos que describe subjetivamente el sobresalto operado en "la crédula conciencia del testigo"; en mitad de un léxico cuidadísimo, cabe resaltar el modismo coloquial "entra a saco/ en la vida". La segunda parte comprende la totalidad de la interminable 3ª estrofa, que da fe propiamente de lo visto. A las notas tremendistas ("gangrenando hasta el último muñón/ de la verdad, hurgando con sus garfios/ en lo más iracundo de mi propia/ vergüenza de vivir(...)") sigue la innecesaria explicitud del "espeluzno/ de la abyección sin nombre" precediendo a la lista enumerativa de las atrocidades nazis. "(...)Auschwitz,/ Treblinka, Brunswick, Bergen-Belsen,/ muros de Dite, ciénagas de Estigia": a subrayar en este fragmento la agrupación asindética de "nombre propios con fuerte sentido connotativo"¹³³ y el complemento determinativo "de" que actúa como recurso melódico intensificador de la expresividad. En la macabra enumeración se distingue la recurrencia de los "ojos" -metonimia de la vida segada de "tres generaciones" de judíos- a los que un tratamiento expresionista convierte en plástico símbolo del horror sin límites. En la tercera y última parte, rebosante de interrogaciones retóricas, el lenguaje se conceptualiza para juzgar como corresponde tamaño documental del holocausto. Vuelven ahora las palabras-clave de Caballero Bonald, como el *pedir cuentas* o adjetivos archi-repetidos tal "fraudentas";

"banderas" puede leerse como una variante de los no menos usuales y peyorativos "himnos"; en lo morfosintáctico, "reos de estar vivos" retoma, v. g., un tipo de construcción gramatical -"reo/ de mi infancia"- que localizamos en Otra vez en lo oscuro, mientras "nadie tan inhumano que represe" evoca otra similarmente forzada inserta en Ya no tarda la hora ("nadie/ tan puro para herir"). De lo particular a lo general: se erige el yo en juez de una humanidad socavada por la podredumbre, la ignominia, el fratricidio. La postrer pregunta retórica introduce la duda -la culpa- en el "atestado" del yo, cómplice de su sabiduría, a quien no exime ni su conciencia ética soliviantada.

Acero del héroe se inscribe, a la par con las ya examinadas sátiras Rimado de palacio y Composición de lugar, en la sección "Debates" de NS. Si en la otra sección denominada "Lecturas" priva el aprovechamiento de experiencias de cultura con el objeto de conformar una poética, en "Debates", según su título indica, pasan a un primer plano temas de candente actualidad enfocados bajo un ángulo incisivo. Aunque Caballero nunca tuvo carnet del partido, es cierto que para el marxismo -ideología con la que simpatizó en mayor o menor grado, empezando por sus anatemas contra la propiedad privada rastreables en su novelística y terminando con las composiciones veladamente a favor de la revolución que antes analizamos- no hay fronteras. Con todo, los líricos del 50 han cultivado con reparos el que llamo "tema internacional". Hemos visto que el nazismo tiene su eco en diversos poetas; muchos más se suman al interés suscitado por la insurrección cubana en 1959 y a la protesta, recrudescida hacia 1968, en razón de la intervención militar norteamericana en Vietnam. Así, la preocupación por lo que ocurre allende las fronteras patrias se refleja en Acero del héroe -después titulado en DH Bich Som explica que está vivo-, un alegato anti-imperialista y pro-Vietnam construido en forma de soliloquio donde el protagonista se desdobra en un alter ego visitante, circunstancia deducible a partir de la idea de inmediatez -"Por vez primera entonces escuchabas/ el idioma del héroe(...)"-, la presencia del "intérprete", el aserto "te mostraron/ los mecanismos del horror" o la declaración de ser "sólo un testigo". Al igual que en el poema anterior, detectamos una doble coordenada: la de la visualización del exterminio -nueva enumeración con lujo de detalles y datos estadísticos, llamando a las cosas por su nombre ("napalm", v. g.) a lo largo de una estrofa de 21 versos que fluye con ritmo trepidante y acusativo en una sola oración- y la de su enjuiciamiento. Los quites irónicos sobresalen en la metonimia del título, "acero del

héroe" o las armas, más bien "sucias", en poder de los Estados Unidos; también en el dudoso respeto ("su invencible/ y reverenciosa manera de decir(...)") con que el yo trata a Bich Son, insultante apelativo -que el jerezano corregirá en un vago Bich Som en una ulterior revisión del poema- adjudicado al héroe, a quien sólo una vez se le aplica el más adecuado calificativo de "agresor". En el cierre, la ira del visitante frente a tanto atropello choca contra el lacerante límite subjetivo de la impotencia: "y comprobar, no sin vergüenza, que eras sólo un testigo"¹³⁴.

NOTAS

1. Cito por Florencio Martínez Ruíz, La nueva poesía española. Antología crítica. La 2ª generación de posguerra (1955-1970), Madrid, Biblioteca Nueva 1971, p. 48.

2. Jesús Fernández Palacios, "J. M. Caballero Bonald, con los ojos de ahora", entrevista en Fin de siglo, 1985, nº 9-10, p. 54. Pedro Laín Entralgo, bien que de otra generación, define en parecidos términos su crianza en tanto niño medioburgués: "una delicada criatura humana a la que había que educar pulcramente apartada de tres fundamentales realidades de nuestra existencia, el sexo, la muerte y la maldad" (Descargo de conciencia (1930-1960), Barcelona, Barral Editores 1976, p. 15).

3. Entrev. realizada en Madrid, 10-7-1975, en Tino Villanueva, "Pliegos de cordel: la intención moral de J. M. Caballero Bonald en la poesía de la infancia", Bulletin Hispanique (janvier-juin 1982), p. 133. Acerca del adoctrinamiento político durante la dictadura franquista, esclarece José Mª Maravall: "Este adoctrinamiento comenzaba con el Frente de Juventudes para niños a partir de los 7 años, y se proseguía a través de la adolescencia y la vida adulta por medio del sistema educativo, de las instituciones políticas y de los medios de comunicación de masas" (Dictadura y disenso político. Obreros y estudiantes bajo el franquismo, Madrid, Alfaguara 1978, p. 22).

4. J. Fernández Palacios, entrev. cit., p. 54. En un cuestionario sobre ambiente y creencias, Caballero reconoce su procedencia de la burguesía industrial y se manifiesta contrario a la Iglesia católica (vid. Jean Lechner, op. cit., vol. II).

5. Vid. Guillermo Carnero, El grupo 'Cántico' de Córdoba, Madrid, Editora Nacional 1976.

6. Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Turner 1976, p. 324.

7. J. A. Fortes en "Seminario sobre novela", Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 175.

8. "Validez ideal y vigencia social del poeta en nuestro tiempo" fue el tema debatido en el Congreso. En su discurso de clausura, Dionisio Ridruejo rompió una lanza en favor de la poesía libre, no dirigida. Vid. José Luis Cano, "El I Congreso de Poesía", Insula (15-7-1952), nº 79, p. 8.

9. J. Fernández Palacios, "J. M. Caballero...", entrev. cit., p. 56.

10. J. M. Caballero Bonald, "El Gijón" en VV. AA., Café Gijón. 100 años de historia, Madrid, Kaydeda 1988, p. 154.

11. J. Fernández Palacios, "J. M. Caballero...", entrev. cit., p. 55.

12. José Espada Sánchez, Poetas del Sur, Madrid, Espasa-Calpe 1989, p. 206.

13. La adhesión de Caballero al apóstata Ridruejo nos lleva a ahondar un poco más en la figura del soriano. Encarcelado en Carabanchel tras los sucesos de febrero de 1956, Ridruejo escribió varias composiciones

jocoso-políticas -el Romance de los estudiantes presos entre las renombradas- que vienen a probar que la poesía panfletaria puede conjugar divertimento y calidad. El mismo año fundó el PSAD (Partido Social de Acción Democrática), asociación de intelectuales al servicio de la democracia, grupo en contacto con los primeros brotes de la oposición y los partidos del exilio. Sobre el historial disidente de Ridruejo, quien conoció la cárcel y el destierro, remito al lector a su libro Entre literatura y política (Madrid, Castalia 1973), donde se significa como socialista moderado, y a VV. AA., Dionisio Ridruejo. De la Falange a la Oposición, Madrid, Taurus 1976.

14. "Es la primera vez, después de la guerra civil, que los estudiantes se manifiestan por un motivo no específicamente patriótico" (Fernando Vizcaíno Casas, La España de posguerra (1939-1953), 4ª ed., Barcelona, Planeta 1976, p. 298). Lo que no ocurrirá con la manifestación de los universitarios madrileños en 1954 ante la Embajada inglesa a tenor de la visita de la reina de Inglaterra a Gibraltar; al día siguiente se rebelan contra el SEU e interviene la Policía.

15. Enrique Tierno Galván, La rebelión juvenil y el problema de la Universidad, Madrid, Seminarios y Ediciones 1972. Cito por José Luis Abellán, La industria cultural en España, Madrid, Cuadernos para el Diálogo 1975, p. 88.

16. Paul Ilie, op. cit., p. 275.

17. Vid. Elías Díaz, op. cit., p. 125. Fue aquel el primer estado de excepción.

18. Cito por Roberto Mesa, Jaraneros y alborotadores, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense 1982, p. 48 (no tienen desperdicio en el volumen las pintorescas "notas informativas" que los servicios policiales remitían a sus superiores en torno a los estudiantes "sospechosos"). Sobre su folleto "Reflexiones sobre la situación espiritual de la juventud universitaria" vuelve Laín en sus memorias (parodiadas luego en La muchacha de las bragas de oro, 1978, de Juan Marsé). En febrero de 1956 -dice- era evidente que "sólo tras la muerte del dictador sería posible la apertura política e intelectual del Régimen. Su origen y su propia constitución habían hecho a éste totalmente incapaz para cualquier evolución homogénea hacia la democracia" (P. Laín Entralgo, op. cit., p. 418).

19. Entrevista en T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., p. 97.

20. Encuentros con el 50, op. cit., p. 69.

21. Prólogo del autor en J. M. Caballero Bonald, Selección natural, Madrid, Cátedra 1983, p. 26.

22. Vid. Ignacio Fernández de Castro y José Martínez, España hoy, París, Ruedo Ibérico 1963, pp. 477-480.

23. Gabriel Celaya, Poesía y verdad. Papeles para un proceso, 2ª ed., Barcelona, Planeta 1979, p. 134.

24. José Luis Cano, Los cuadernos de Velintonia, Barcelona, Seix Barral 1986, p. 235.

25. Juan Angel Juristo, "J. M. Caballero Bonald, una parábola sobre el caos", Leer (noviembre 1992), nº 58, p. 46.

26. José Ramón Ripoll, "La nave va. Una charla con J. M. Caballero Bonald", entrevista en Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 111.
27. Vid. Julio Mariscal, Tierra de secano, Jerez de la Frontera, La Venencia 1962, p. 5; poema sin título en esta edición. Vid. también la composición, fechada en abril de 1974, de Carlos Álvarez en Antología, Madrid, Editora Nacional 1978, pp. 249-250.
28. J. M. Caballero Bonald, Selección natural, op. cit., p. 186. La pieza, escrita en 1963, aparece en esta antología como inserta en Pliegos de cordel, pese a no figurar en la primera edición del poemario.
29. José Luis García Martín, La 2ª generación poética de posguerra, Excmo. Diputación de Badajoz 1986, p. 17. El autor consigna, asimismo, la inclusión de Caballero en una presentación colectiva a cargo de Mariano Roldán en la colombiana Revista de la Universidad de Antioquia en 1956. En sus "novísimos" poetas antologados, Roldán entrevé un alejamiento del grito tremendista y la identificación de poesía y vida (vid. ib., p. 18).
30. Rubén Vela, 8 poetas españoles, 2ª ed., Buenos Aires, Dead Weight 1965, p. 30.
31. Encuentros con el 50, op. cit., p. 55. Según José Olivio Jiménez, al Machado del misterio y la conciencia temporal en su dimensión íntima reivindicado por la generación del 36 le sucede el Machado "del pueblo" (el de El mañana efímero, v. g.) de los poetas sociales de la 1ª generación. Un aprovechamiento tan parcial de la figura machadiana será corregido por los poetas críticos de la 2ª promoción, que "rescataron de nuevo aquellos aspectos olvidados de su obra" (La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra, Lincoln, University of Nebraska 1983, p. 172). Matiza Fanny Rubio que estos poetas efectúan una lectura más completa, en general, de Cernuda, Juan Ramón y A. Machado: "Se pronuncian como 'machadianos', pero están leyendo a Juan Ramón Jiménez y hacen la primera fusión, la primera gran fusión de las dos perspectivas: la que mira al poeta como testimonio, de cara a la sociedad civil, y la que lleva a conseguir el estilo en el sentido más 'juanramoniano'" (Encuentros con el 50, op. cit., p. 90).
32. José Batlló, Antología de la nueva poesía española, 3ª ed., Barcelona, Lumen 1979, p. 314.
33. Antonio Hernández, Una promoción desheredada: la poética del 50, Madrid, Zero 1978, p. 61.
34. Ib., p. 311.
35. Harold Alvarado Tenorio, La poesía española contemporánea, Bogotá, La oveja negra 1980, p. 93. La antología reúne 5 nombres: Barral, Gil de Biedma; González, Caballero y Brines; añade un apéndice de entrevistas realizadas a los tres últimos.
36. Vid. Manuel L. Abellán, Censura y creación literaria en España (1989-1976), Barcelona, Península 1980, p. 208.
37. F. Martínez Ruíz, op. cit., p. 47.
38. Vid. Helena Iriarte, "La función poética de J. M. Caballero Bonald", Cuadernos Hispanoamericanos, 1964, nº 60, p. 290.

39. G. Celaya, Rapsodia euskara. Cito por Antonio Chicharro Chanorro, Gabriel Celaya frente a la literatura española, Sevilla, Alfar 1987, p. 71. Vuelve Celaya sobre el tema en Canto a Lizardi de Baladas y decires vascos (1966) y en El martillo y la paz, donde incurre en lo que se ha llamado "racismo vasco".

40. A. Hernández, op. cit., p. 34.

41. Manuel Urbano, Andalucía en el testimonio de sus poetas, Madrid, Akal 1976, pp. 10-11.

42. M. Urbano, Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978), Sevilla, Aldebarán 1980, p. 98.

43. Enrique Molina Campos, "Poesía de Manuel Mantero", Cal (marzo 1978), nº 26. Cito por M. Urbano, ib., p. 131.

44. Una revista de intelectuales comprometidos e interesada en el marxismo es Praxis (1960-1961). Subtitulada "Revista de higiene mental de la sociedad" y puesta bajo la advocación de Gramsci y Mairena, defiende un arte comprometido que actúe sobre la sociedad para transformarla. Según Fanny Rubio, constituye un testimonio insólito en una capital provinciana como Córdoba. Tampoco hay que relegar La Trinchera, subtitulada "Frente de poesía libre", cuya primera entrega aparece en Sevilla en 1962 -percibe Urbano en ella "un intento de penetración catalana" en la depauperada industria cultural andaluza de entonces-, reuniendo un pintoresco mosaico de poetas mayormente realistas: Gil de Biedma, Jaime Ferrán, J. A. Goytisolo, Félix Grande y el granadino Rafael Guillén; las otras dos entregas verían la luz en Barcelona en 1966.

45. Luis Antonio de Villena, "J. M. Caballero Bonald: una vital experiencia en el lenguaje", Insula (junio 1980), nº 403, p. 3.

46. Extracto del prólogo de Juan García Hortelano, El grupo poético de los años 50, 3ª ed., Madrid, Taurus 1983, pp. 7-41. Agrupa el antólogo a los siguientes poetas: González, Costafreda, Barral, Gil de Biedma, Brines, Caballero, Valverde, Goytisolo, Valente y Rodríguez. Cfr. esta nómina, por ejemplo, con la amalgama de nombres ofrecida por Pilar Góñez Bedate en "5 poetas españoles", Zona (Buenos Aires), 1964, pp. 3-14, donde vemos a Caballero flanqueado por J. Ruiz Peña, E. Chicharro, G.-A. Carriedo y A. Crespo, a quienes une "el sentimiento realista", siendo todos "representativos de la actual poesía española no sólo por la calidad de su obra, sino por la influencia que ésta ha ejercido y, sobre todo, está llamada a ejercer" (p. 7).

47. J. M. Caballero Bonald, "Compañeros de viaje", Diario 16, nº monográfico cit. (I), p. III.

48. J. R. Ripoll, entrev. cit., p. 110.

49. "Coloquio sobre novela" en Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 166.

50. "Mesa redonda: novela", coloquio en Cuadernos para el Diálogo, monográfico "A 30 años del siglo XXI" (diciembre 1970), nº 23 extr., p. 52.

51. J. Fernández Palacios, "J. M. Caballero...", entrev. cit., p. 56.

52. J. M. Caballero Bonald, Selección natural, op. cit., p. 27.

53. Encuentros con el 50, op. cit., p. 77-80.
54. J. M. Caballero Bonald, Pliegos de cordel, Barcelona, Jaime Salinas ed., Colliure 1963, p. 64.
55. Federico Campbell, Infame turba, Barcelona, Lumen 1971, p. 314.
56. Vid. J. M. Caballero Bonald, "Comentarios en torno al realismo de la nueva poesía española", Revista de la Universidad de los Andes (Bogotá), setiembre-diciembre 1960, nº 11-12, pp. 43-44.
57. Entrevista en Eduardo García Rico, "Literatura y política. En torno al realismo español", Cuadernos para el Diálogo, 1971, suplement. nº 19, p. 22.
58. Entrevista en T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., p. 99.
59. "Mesa redonda: novela", coloquio cit., p. 47.
60. J. M. Caballero Bonald, Selección natural, op. cit., p. 25.
61. J. R. Ripoll, entrev. cit., p. 110.
62. F. Campbell, op. cit., p. 329.
63. Luis Martínez de Mingo, "Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias" en José Manuel López de Abiada (ed.), Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra, Madrid, Gredos 1984, p. 270.
64. Pere Ginfrer, prólogo a J. M. Caballero Bonald, Doble vida. Antología poética, Madrid, Alianza Editorial 1989, p. 8.
65. Fernando Morán, La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios, Madrid, Mezquita 1982, p. 4.
66. L. Martínez de Mingo, entrev. cit., p. 270.
67. J. R. Ripoll, entrev. cit., p. 110.
68. L. Martínez de Mingo, entrev. cit., p. 271.
69. J. M. Caballero Bonald en "Mesa redonda: novela", coloquio cit., p. 50.
70. Encuesta en Cuadernos para el Diálogo, 1969, nº XIV extr., pp. 63-67.
71. J. M. Caballero Bonald, "Apostillas a la generación poética del 36", Insula (jul-ag. 1965) nº 224-225, p. 5. Allegado al grupo literario de la "generación del 36", José Luis Aranguren intenta justificar a su vez lo del intimismo existencial: "Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su

recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religiosamente trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios" (Memorias y esperanzas españolas, Madrid, Taurus 1969, p. 65).

72. T. Villanueva, Poesía de oposición entre 1955-1963 en G. Celaya, A. González y J. M. Caballero Bonald (tesis doctoral), Boston University Graduate School 1981, p. 46. Publicada posteriormente como libro bajo el título Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald en Londres, Tamesis Books 1988.

73. J. M. Caballero Bonald, "El realismo como crítica de la vida española (Notas sobre Historia y Novela)", Norte (set.-oct. 1965), año VI, nº 5, p. 105.

74. Vid. César Augusto Ayuso, "La revista Deucalión, una página olvidada en la poesía española del medio siglo", El cardo de bronce, 1988, nº 13.

75. Manuel L. Abellán, op. cit., p. 99.

76. Prólogo del autor en J. M. Caballero Bonald, Selección natural, op. cit., p. 20.

77. J. L. Cano, "Charlando con J. M. Caballero Bonald", entrev. en Insula (abril 1962), nº 185, p. 5. Al redactar la novela enfocó los resortes expresivos del realismo "desde un ángulo crítico (o, mejor, dialéctico) y nunca desde su más tosco esquema programático" (entrev. en Miguel Fernández-Braso, De escritor a escritor, Barcelona, Taber 1970, p. 331).

78. En la novela, el fariseísmo ciego que enmascara un poder injusto se aprecia en el abuso cometido contra Joaquín, personaje represaliado tras la guerra y luego excarcelado a quien se le niegan los papeles necesarios para trabajar. Desde una perspectiva histórica, dictamina Paul Ilie: "La importancia de los documentos -la cédula, los documentos de identidad, las tarjetas de los sindicatos- para obtener empleo o simplemente una situación legal se convirtió en un factor de exilio residencial" (P. Ilie, op. cit., pp. 72-73). En La colmena (1951) de Cela -recuerda el estudioso- prevalece igualmente la ansiedad con respecto a la documentación.

79. Gaspar Gómez de la Serna, Ensayos sobre literatura social, Madrid, Guadarrama 1971, p. 170.

80. Vid. Antonio López Hidalgo, La exactitud de la nostalgia. Encuentros con la literatura, Granada, Ed. A. Ubago 1990, p. 133.

81. Cito por I. Fernández de Castro y J. Martínez, op. cit., p. 189.

82. En su introducción a Poesía (1958-1971), Barcelona, Plaza & Janés 1972 (en adelante, citamos M. Mantero, op. cit.), Manuel Mantero se mostraba tajante: "Para algunos, yo soy un poeta social a causa de La lámpara común. Lo cual niego; no me gusta que me encasillen entre adjetivos. Cuánto daría yo por ser sencillamente poeta" (p. 14). En Generación poética del 50 (o del 60), pieza de Poemas exclusivos fechada hacia 1970, afirma su singularidad frente a la "aburrida asamblea monocorde" de sus contemporáneos de profesión; concluye: "Esta mañana, al levantarme, / en vosotros pensé. No os pertenezco" (p. 268). Esta línea sancionadora del propio grupo generacional en su exasperada etapa de compromiso político, está presente asimismo en Claudio Rodríguez, autor de algunos poemas "sociales" derivados de un auténtico interés por el trabajador, los barrios

populares, el campo, el pueblo. En Porque no poseemos de Conjuros (1958) se lee: "(...)Compañeros/ falsos y taciturnos,/ cebados de consignas, si tan ricos/ de propaganda, de canción tan pobres" (Desde mis poemas, Madrid, Cátedra 1983, p. 134; en adelante, citamos C. Rodríguez, op. cit.).

83. J. L. García Martín, op. cit., p. 164. Añade en Encuentros con el 50 que los andaluces eran considerados de ordinario como formalistas y poco comprometidos; afirma: "el único que se salva de la quema, Caballero Bonald, lo hará por asimilarse estética e ideológicamente al grupo de Barcelona" (p. 24).

84. José Gerardo Manrique de Lara, Poetas sociales españoles, Madrid, EPESA 1974, p. 177.

85. Antonio Beneyto, op. cit., p. 38.

86. Manuel L. Abellán, op. cit., p. 229.

87. Entrevista en *ib.*, p. 91.

88. J. M. Caballero Bonald, Selección natural, op. cit., p. 27.

89. Luis García Montero, reseña de Doble vida en La fábrica del Sur (octubre 1990), nº 3, p. 106.

90. María Payeras Grau, La colección 'Colliure' y los poetas del medio siglo, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Caligrama, 1989, p. 142.

91. J. L. García Martín, op. cit., p. 257.

92. *Ib.*, p. 90.

93. J. M. Caballero Bonald, Pliegos de cordel, op. cit., p. 7.

94. Aurora de Albornoz, "J. M. Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno" en Hacia la realidad creada, Barcelona, Península 1979, p. 135.

95. J. M. Caballero Bonald en Encuentros con el 50, op. cit., p. 58.

96. M. Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 150.

97. P. Ginfrer, prólogo a J. M. Caballero Bonald, Doble vida, op. cit., p. 9.

98. T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., p. 120. María Payeras ve certeramente en la entrega de Rosa a los mismos que la han prendido un planteamiento equiparable al de Años triunfales (Moralidades, 1966) de Jaime Gil, donde al anochecer "las más hermosas sonreían/ a los más insolentes de los vencedores". A título anecdótico añadiré que el nombre de Rosa -pensemos en el símbolo del PSOE- lo hallamos, además, en la poesía crítica de Crespo (Una mujer llamada Rosa de Suma y sigue) y J. A. Goytisolo (Nochebuena con Rosa de Algo sucede, 1968).

99. *Ib.*, p. 117. Abundando en el cierre del texto -"supe/ que de verdad habíamos perdido"-, me permito

la licencia de cotejarlo con otras aserciones partidistas semejantes, aunque de signo opuesto, puestas ya en boca de un irónico Barral - "(debe hacer mucho tiempo que ganamos la guerra/ según la paz está consolidada)" en Geografía o historia de 19 figuras...-, ya de un nostálgico Valverde, quien en Sobre mi imposibilidad de escribir una 'Elegía madrileña' (Años inciertos, 1970) evoca la ciudad de su infancia "recordando el dolor de las criadas", el vergonzante miedo al pobre, sin ahorrar críticas a "mi clase media"; en la coda final declara que "han ganado los míos", valoración que une al deseo de que Madrid les pertenezca (vid. José M^a Valverde, Enseñanzas de la edad (Poesía 1945-1970), Barcelona, Barral Editores 1971, pp. 211-214; en adelante, citamos J. M. Valverde, op. cit.).

100. La obsesiva indagación en sí mismo es frecuente en los poetas que fueron niños en la guerra. Valente recuerda haber sido niño en El espejo de A modo de esperanza (1955), mas no se reconoce. También J. A. Goytisolo se auto-interroga repetidamente en Años turbios de Claridad. C. Sahagún hace lo propio en el texto en prosa Visión en Almería de Estar contigo (1973): ";Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño?" (C. Sahagún, Memorial de la noche, Barcelona, Lumen 1976, p. 108; en adelante, citamos C. Sahagún, op. cit.).

101. El motivo del registro se acompaña invariablemente de connotaciones de temor, contextualizadas en un período de represión política. En Teoría del miedo (El corazón en un puño, 1961) de Carriedo, el timbre perturbador de la paz hogareña entraña un peligro bien concreto. Jesús López Pacheco trata la angustia de la detención en El timbrado de Algunos aspectos del orden público en el momento actual de la historia de España, 1970. El tema del miedo en abstracto, aunque susceptible de una doble lectura, es recurrente en Crespo (Todos los hombres vamos en Todo está vivo, 1956, alegoriza el dicho del homo hominis lupus en la imagen visionaria del animal que somete al hombre) y en Carriedo (véase por ejemplo El hombre tiene miedo a muchas cosas en Del mal, el menos). Reaparece en Jaime Gil (El miedo sobreviene, datado en época franquista), en J. A. Goytisolo (Jane Jacobs tiene miedo, v. g., tiene como referente la global sociedad consumista) y en algunos momentos de El vuelo de la celebración (1976) de C. Rodríguez.

102. Suscribo el criterio de José Sánchez Reborado, quien decide catalogar como metonimia el distingo de la antigua retórica entre metonimia y sinécdoque: "A nuestros efectos humildes podemos considerar metonimia a toda aquella sustitución de una realidad por el nombre de otra que está con ella en una relación lógica de parte a parte o de parte a totalidad" (J. Sánchez Reborado, op. cit., p. 117). Igualmente me inclino por no diferenciar la hipálage del desplazamiento calificativo, optando por esta última denominación acuñada por Carlos Bousoño (vid. su Teoría de la expresión poética, I, 5^a ed. aumentada y definitiva, Madrid, Gredos 1970, p. 116).

103. El cierre de El registro presenta un gran parecido con el de Amistad a lo largo, poema inicial del biedmaniano Compañeros de viaje: "Ay el tiempo! Ya todo se comprende". Más próximo en la intención, aunque distante en la forma, estimo Cosas inolvidables (Como si hubiera muerto un niño, 1961) de Sahagún, donde el protagonista insta a su amada a guardar memoria de la guerra, la patria, sus consecuencias: "Aun a pesar de nuestro amor, recuerda" (Sahagún, op. cit., p. 75). En lo mismo abunda Crespo en Canciones de espera: "y nosotros somos el tiempo/ nos enfrentamos a la vez/ al enemigo y la esperanza" (Suna y sigue, Barcelona, Jaime Salinas ed., Colliure 1962, p. 75).

104. J. M. Caballero Bonald, Dos días de setiembre, Barcelona, Seix Barral 1962, pp. 121-122.

105. T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., p. 111.

106. J. L. García Martín, op. cit., p. 255.
107. T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., p. 101.
108. La presencia de la humilde cotidianidad de las labores domésticas, con algunos toques surrealistas, tiene su claro precedente en César Vallejo. En la poesía de posguerra, se observa especialmente en diversos momentos de la obra de Gloria Fuertes y de Claudio Rodríguez.
109. Cómo no recordar aquí La contrata de mozos (Conjuros) de C. Rodríguez, con los mozos que "se venden" en la plaza del pueblo, así como Oda a la niñez (Alianza y condena, 1965) y los vislumbres comprometidos patentes en el motivo de la emigración, del trabajo ("años de compra y venta,/ hombres llenos de precios"). Vid. C. Rodríguez, op. cit., pp. 112-113 y 187-191.
110. Una variante de la España en venta es la propuesta por Enrique Badosa en Almoneda internacional de En ronán paladino (1970). La moneda fuerte del turista tendrá el poder de colonizar una etnia aún encallada en el mito de "la capa y la espada" (E. Badosa, Poesía (1956-1971), Barcelona, Plaza & Janés 1973, pp. 179-180; en adelante, citamos E. Badosa, op. cit.). Otra entre muchas la localizo en Turistas de Joaquín León; aquí un Gran Chambelán ofrece barato el patrimonio cultural, económico y hasta humano español (Vid. J. León, El compromiso, Madrid, Helios 1972, pp. 89-91).
111. T. Villanueva, "Pliegos de cordel...", art. cit., pp. 141-142.
112. G. Carnero, "La poética de la poesía social...", art. cit., p. 315.
113. La catedral y el tiempo (Nuestra elegía, 1949) de Alfonso Costafreda redonda en los símbolos de petrificación social en un determinado contexto político. Como la piedra en González o las cruces de Pompas fúnebres, la conclusión del poema es elocuente: "catedrales de miedo, eternas catedrales/ que forman nuestra historia, sombras que nuestra luz/ poco a poco oscurecen" (A. Costafreda, Poesía completa, Barcelona, Tusquets 1990, p. 79; en adelante, citamos A. Costafreda, op. cit.). Vid. también Crémer, Elegía del regreso de Tiempo de soledad (1962) o Marcos Ana, Prisión central de Te llamo desde un muro (1963).
114. La sátira del personaje socialmente encumbrado se encuentra, de hecho, en J. A. Goytisolo -Apología del libre de Salmos al viento (1958)-, en A. González -Prohombre de Grado elemental (1962)- o en Carlos Sahagún -De la vida en provincias de Estar contigo.
115. La segunda parte de Aún no (1971) de Francisco Brines se titula precisamente "Composición de lugar". El lema de la sección, marcada por la intención de suscitar resonancias barrocas y clericales en contraste con el mensaje cínico del libro, le recuerda a César Sinón la terminología ignaciana. Véase su artículo "Algunos aspectos lingüísticos de la sátira de F. Brines", Cuadernos de Filología (junio 1971).
116. La ridiculización del funcionario vuelvo a detectarla en José Angel Valente -El santo de A modo de esperanza, aunque en clave casi tierna-, en Jesús López Pacheco -Rima de papel y piedra de Pongo la mano sobre España (1961)- o en Angel González -Nota necrológica de Grado elemental. Resalta la evidencia a nivel satírico del paralelo entre Caballero y González, una semejanza que en los poemas de tinte existencial llega incluso a la utilización de idénticos títulos (Domingo y Mendigo son dos ejemplos).

117. G. Carnero, "La poética de la poesía social...", art. cit., p. 317.
118. Harold Weinrich, Estructura y función de los tiempos en el lenguaje, Madrid, Gredos 1978. Cito por Jorge Lozano et al., Análisis del discurso, 3ª ed., Madrid, Cátedra 1989, p. 109.
119. Paralelo a éste y otros poemas de Pliegos de cordel es Manantial de Profecías del agua (1957) de Carlos Sahagún, donde el protagonista se quita la venda de los ojos -"pero avancé"- en la edad adulta, reaccionando contra las mentiras de sus mayores y alineándose junto a los "hombres tristes, trabajadores". Vid. C. Sahagún, op. cit., pp. 21-23. Idéntica capacidad de reacción mostrará J. A. Goytisolo a partir de Salmos al viento contra el fanatismo de cierto sector social asimilado al grupo de los "asesinos" de su madre-reino afortunado.
120. José Sánchez Reboledo, op. cit., p. 163.
121. Alude Carme Riera a la existencia de un libro, Homenatge a Todó (Barcelona, Joaquín Horta ed., 1961), en el que tomaron parte con sendos poemas los catalanes Jaime Gil, Barral y Goytisolo. No he podido consultarlo, pero deduzco que Fauna, subtítulo "Pintura de Todó" e inserto en Suna y sigue de Angel Crespo es susceptible de figurar en dicho homenaje. Del mismo modo que las concomitancias en la imaginación entre la pieza de Crespo y ésta de Caballero me inducen a creer que también el poeta andaluz se habría inspirado en una obra de Todó.
122. Tópico recogido por poetas de la 1ª generación como Nora en Un deber de alegría o Celaya en A Pablo Neruda, donde, contra todo pronóstico, el vasco discute la autenticidad del entusiasmo político del chileno: "Y animas la confianza/ que en tí quizá no existe;/ te callas tus cansancios de líquen resbalado;/ te impones la alegría como un deber heroico" (G. Celaya, Itinerario poético, 5ª ed., Madrid, Cátedra 1982, p. 70).
123. Vid. Gabriel Guijarro Díaz, La concepción del hombre en Marx, Salamanca, Sígueme 1975, pp. 310-311.
124. Hablo con Amparo, poema prohibido por la censura en que Celaya saludaba a "una España que avanza", concluye: "Mi voz va enronqueciendo, pero vivo, detrás,/ escucho cómo cantan los gallos de la aurora" (El hilo rojo, 2ª ed., Visor 1979, p. 165). Entre los miembros de la generación del 50 el símbolo de los gallos figura en 3 composiciones de J. A. Valente, Primer poema, Tres fragmentos y La salida, todas de Poemas a Lázaro. Nótese además que en su repudiado poema Desde lejos Gil de Biedma titulaba sus 3 secciones con epígrafes tomados de Machado; la tercera corresponde a la de los gallos.
125. En la plaza (Historia del corazón), poema de Aleixandre fechado en 1954, tiene como protagonista al poeta-líder que incita a la confraternidad: "No es bueno/ quedarse en la orilla(...)// no te busques en el espejo,/ en un extinto diálogo en que no te oyes./ Baja, baja despacio y búscate entre los otros./ Allí están todos y tú entre ellos./ Oh, desnúdate y fúndete y reconócete" (Vicente Aleixandre, op. cit., vol. II, pp. 711-712). Otro poeta del 27, Jorge Guillén, titula una antología de su poesía civil con el nombre Plaza Mayor.
126. Autor de Plaza sola, en Quinta del 42, Hierro dirigió desde 1966 en la madrileña sala Abril de Arenal -tras su destitución de la dirección del Aula Poética del Ateneo a raíz de su actitud antirrégimen- un ciclo de lecturas poéticas denominado "Plaza Mayor".

127. Santiago Daydi-Tolson, The Post Civil War Spanish Social Poets, Boston, Twayne Publishers 1983, p. 146.

128. Cito por Ricardo Senabre, "Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero", Papeles de Son Armadans (1966), vol. 42, nº 125, p. 141. Otra muestra oteriana de la metonímica alianza entre Iglesia y Estado la hallamos en Biotz-Begietan de Pido la paz y la palabra, 1955: "Días de hambre, escándalos de hambre, / misteriosas sandalias/ aliándose a las sombras del romero/ y el laurel asesino. Escribo y callo" (Blas de Otero, Expresión y reunión, 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial, p. 105; en adelante, citamos B. de Otero, op. cit.).

129. J. L. García Martín, op. cit., p. 293.

130. G. Celaya, El hilo rojo, op. cit., p. 36.

131. El acto de poner la mano sobre España -sobre el mapa o directamente sobre la patria, en sentido figurado-; cual si de un juramento se tratase, lo hallamos en Pongo la mano sobre España del libro de idéntico título de J. López Pacheco. También en el ya citado Teoría de Andalucía de Carlos Álvarez aparecen estos versos, síntoma de penosa búsqueda de respuestas: "cuando en el mapa herido de esta patria/ mis manos pongo como pone un ciego/ buscando un lazarillo" (C. Álvarez, op. cit., p. 249).

132. J. L. García Martín, op. cit., p. 257.

133. Francisco Gutiérrez Carbajo, "Presencia de César Vallejo en la poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos, monográfico "Homenaje a César Vallejo", vol. I (abril-mayo 1988), nº 454-455, p. 210.

134. En Meditación (Estar contigo) Sahagún se refiere asimismo a "la vergüenza diaria/ de estar aquí, no allí, sobre la tierra/ bombardeada(...)" (C. Sahagún, op. cit., p. 152), solidarizándose con los guerrilleros que combaten por la libertad en Vietnam. El mismo asunto es tratado por R. Alberti (Vietnam, 1968), J. López Pacheco (Tres poemas para Vietnam de Algunos aspectos del orden público...) o Carlos de la Rica (También yo te condeno, Johnson de Poemas junto a un pueblo (1968-1976), 1977), entre otros que lo mencionan de pasada (Otero, Celaya, Fuertes, J. A. Valente, J. Harco, etc.).