

Víctor García de la Concha

LA MODERNIDAD POÉTICA EN ESPAÑA

«Hace ya bastantes años que un tratadista francés del simbolismo lo comparaba donosamente con aquel dragón de Alca que aparece en *La isla de los pingüinos*: ninguno de los que aseguraban haberlo visto acertaba a decir cómo era... No sé si el símil es del todo exacto, porque lo que en realidad ocurre es que cada uno lo describe de manera diversa. Igual sucede con el modernismo.» Son éstas las primeras palabras que pronunció el profesor **Víctor García de la Concha**, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca, quien impartió en la Fundación Juan March, entre los días 1 y 4 de diciembre último, un curso sobre «La modernidad poética en España (1888-1987)». Los títulos de las tres conferencias y el día en que las dictó son los siguientes: «La guerra literaria» (1 de diciembre), «Modernidad poética y compromiso social» (3 de diciembre) y «En los límites de la modernidad» (4 de diciembre).

Se ofrece a continuación un extracto de las tres conferencias.

La imagen que del modernismo nos brindan los críticos antimodernistas de comienzos de siglo es la de un monstruo multiforme: basta leer, por ejemplo, el discurso del poeta y académico Emilio Ferrari sobre «La poesía en la crisis literaria actual» (1905). Pero no resulta, ni mucho menos, más coherente la



VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (Villaviciosa, 1934) es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Dirige la revista literaria *Insula* y las colecciones Austral y Clásicos Castellanos. Su tarea investigadora se centra en la poesía española del siglo XX y la literatura hispánica del Renacimiento, con especial atención a las relaciones entre literatura e ideología y espiritualidad. Ha sido secretario del Departamento de Creación Literaria de la Fundación Juan March y es autor, entre otras obras, de *Nueva lectura del Lazarillo*, *La poesía española de postguerra* y, en curso de publicación (han aparecido dos volúmenes de los cuatro de que consta), *La poesía española de 1935 a 1975*.

definición que nos aportan los propios protagonistas del movimiento. En las conferencias que sobre el Modernismo pronunció Manuel Machado en 1913, y que enseguida recoge en un

libro de título bien expresivo, *La guerra literaria (1898-1914)*, empieza por afirmar: «(...) para éste el modernismo es la cabellera de Valle-Inclán, para aquél los cuplés del Salón Rouge, para el otro los cigarrillos turcos y para el de más allá los muebles de Lizárraga.»

¿Y para él? «El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter predominantemente formal». No hace falta que me detenga aquí a explicar cuánto y cómo contribuyó esta afirmación a sustentar esa dicotomía crítica “noventay ocho frente a modernismo”, que en su versión manualística produjo un desenfoque generalizado de la lectura y de la categorización histórico-literaria de esa época.

La verdad es que si reducía la revolución del modernismo al ámbito de una revolución literaria de carácter predominantemente formal, a renglón seguido precisa: «En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía.» Temeroso de que su afirmación se malinterpretase, aclara: «Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos; pero, entendiéndose bien, anárquicos y no anarquistas.»

Cabría añadir una tercera prueba de la multiformidad con que el modernismo fue recibido: las mil versiones del dragón de Alca son elevadas a categoría doctrinal por el Papa Pío X cuando en la Encíclica «Pascendi dominici gregis» (1907) afirma, de entrada, que el modernismo presenta como característica propia la continua mutabilidad de aspecto, que constituye la pro-

pia conciencia en fuente generadora de la verdad.

El simple esbozo de estas tres perspectivas —críticos literarios antimodernistas, protagonistas del modernismo literario y críticos doctrinales del modernismo teológico— apunta hacia ese espacio que rebasa ampliamente una concepción del modernismo centrado en el terreno de las artes y, dentro de ellas, en el arte literario.

Y por extraño que parezca, el surrealismo, consecuencia inevitable de la vanguardia, representa también en la generación de los años veinte y treinta un tracto de la modernidad. Los surrealistas, como los primeros vanguardistas, trataban también de recuperar, como los aventureros de la primera etapa de la modernidad, lo que el realismo burgués y la mimesis literaria habían arrebatado a la cultura.

No hablo de logros. En todo hubo voces y ecos. Al igual que en el modernismo, en la vanguardia ultraísta, en los distintos pasos de la escritura del 27, el «habla emblemática» se petrificó a veces en gramática de academia. Pero nadie negará que esa revolución de la modernidad supuso en la literatura española —en este caso, tan europea— una edad gloriosa. Edad de Plata se le ha llamado con justicia. De sus rentas estamos viviendo.

Compromiso social

A las fronteras temporales de la guerra civil española llegaba una poesía cargada de modernidad. La exploración que Emilio Prados, José María Hinojosa, Lorca, Alberti, Aleixandre y Cernuda, entre otros, habían llevado a cabo por los ámbitos

de la sobrerrealidad había enriquecido el sistema imaginativo. El impulso de Pablo Neruda y de César Vallejo había ensanchado el registro de su voz, guiándola por todos los rincones de la vida cotidiana, hasta los más sórdidos, para captar e incorporar sus latidos. Pero todo fue subvertido por la guerra.

Quedaba así interrumpida una controversia poética que desde los primeros años treinta había llegado hasta el «II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas», de Valencia: cómo conjugar estética y ética. No se produjo en el bando nacional durante la contienda una tarea de reflexión análoga, y la historia literaria —una historia literaria de urgencia— no ha logrado captar las líneas por las que algunos sectores de la poesía española de posguerra se esforzaron en enlazar, en dirección de la modernidad, con el vector rehumanizador de la preguerra.

Con todas las cautelas posibles, y sin ánimo de consagrar otro marbete profesoral entomológico, hablo de «nueva modernidad» —que, por lo demás, se detecta, a la par, en los mismos años cincuenta en la novela—, para referirme a una escritura que es moderna por cuanto se sustenta en el principio de que la poesía es un instrumento de conocimiento superior y metafórico a través de una palabra liberada; también en el sentido de que, como otros movimientos de la modernidad, explora las vías interiores, se construye sobre la propia experiencia, se conforma a modo de autobiografía y crea su propia emblemática religiosa y erótica. Pero es nueva, a la vez, esta modernidad no sólo ni principalmente por incorporar nuevas formalizaciones líricas, sino por cuanto,

en una nueva versión del malditismo, la de la mala conciencia, constituye esa exploración personal de experiencia en un discurso de contrapunto simbólico y de relación con la realidad.

Será Valente quien logre cifrar mejor el maridaje entre las dimensiones intelectual, estética y moral de la poesía al afirmar que «en la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena y, en la medida que la ordena, la justifica. En ese punto de confluencia se produce el compromiso del poeta con el mundo en que vive».

José Angel Valente declara sin rodeos su poética: «... busco más en la poesía su raíz de conocimiento, de aventuras o salidas hacia la realidad no explicada o incluso ocultada. Y encuentro sin buscarla la comunicación (pues el lenguaje es mi instrumento) por añadidura.»

Límites de la modernidad

Dada la vinculación a la ideología básica de la modernidad, no es sorprendente que Valente enfatice las relaciones entre poesía y música y presente la función poética como eminentemente musical. El discurso poético viene así a situarse en una órbita completamente distinta de la del discurso intelectual racionalista. Hay veces en las que el discurso tiene la apariencia de lo poético. Sólo hay poesía cuando las palabras crean la realidad al descubrir lo que de verdad subyace a las apariencias.

De la misma manera que un género literario no se configura por una sola obra, sino por la convergencia de una serie de ellas que van fijando un molde,



española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores.» De nada valían las precavidas declaraciones de Castellet, abjurando «de todo afán de dogmatismo o profetismo respecto a las que parecen ser nuevas tendencias de la joven poesía castellana y a su futuro».

El nuevo frente irrumpía con implacable heterodoxia. Pedro Gimferrer, declarado mentor de Castellet y prototipo de un esquema definitorio, afirmaba por entonces: «... la poesía académica —es decir, casi toda la poesía española actual— carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común... La mayoría de poetas españoles han hecho un arte —por adulta que sea su edad— de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni respecto al lenguaje».

La reacción emulaba la virulencia. Los poetas del «Equipo Claraboya» motejan a los nueve novísimos de poetas neocapitalistas, cuya intención remota puede estar en la creencia, errónea, de que «el mismo acto de representar es ya revolucionario».

Como se ve, la negación crítica rebasa la índole generacional del grupo y afecta al núcleo del problema: los nueve novísimos no es que no sean nuevos; es que, simplemente, no son. Pero es hora ya de preguntarse sin rodeos: ¿existió o no esa renovación?; si existió, ¿en qué consistió?; y, en fin, ¿qué aportó a la dialéctica de la escritura poética castellana?

Partamos de aquella afirmación inicial de Castellet: «en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postula-

al margen de la aceptación o el rechazo del método histórico-crítico de las generaciones, en poesía no cabe hablar de un nuevo tiempo dialéctico más que sobre la base de la convergencia de dos o más autores en una «tópica» y en las bases de un sistema expresivo.

En tal sentido, lo de menos en la polémica suscitada por la antología de José María Castellet es que los poetas del grupo generacional fueran nueve, que hubiera más o debieran figurar menos, etc. Lo que de verdad importaba/importaba es si realmente *son* y si inducen un tiempo dialéctico nuevo en la poesía española...

Félix Grande resumió bien la radicalidad de la controversia: «Un fantasma recorre la poesía

dos teóricos del “realismo” empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicaron». Prescindamos del hecho de que hasta esa fecha sólo habían transcurrido tres años desde el proyectado manifiesto de Collioure y apenas dos desde su avasallante predicación en *Veinte años de poesía española*. El caso es que, en efecto, años arriba o abajo, esa conciencia del cansancio surge y es perceptible. Acaso la gavilla de testimonios más flagrantes se encuentre en la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, donde Hierro, Gabino Alejandro Carriedo, José Agustín Goytisolo y Valente, entre otros, hacen la más dura crítica —y en alguna parte, autocrítica— de la escritura realista tal como se venía realizando.

El arte de la memoria

Hacia 1965 la revista leonesa «Claraboya», que en una primera etapa, desde su aparición en 1963, venía propugnando la lectura de los poetas de la generación o promoción de los cincuenta como alternativa superadora de la falsa dicotomía “poesía social-poesía intimista” de los años cuarenta, manteniendo un acuerdo básico con la ideología del grupo en cuanto al compromiso de la poesía con la realidad social, comienza a marcar diferencias teóricas considerables respecto de él en las técnicas: «a fuerza de evitar el simbolismo —critican— corsetearon la materia poética hasta reducirla a esquemas desacordes con la realidad explosiva de los últimos años».

Uno de los temas predilectos de la poesía de «los niños de la

guerra» era, sin duda, el recuerdo de la infancia. El dramatismo de la circunstancia histórica lo justificaba ampliamente, y en ella iban a buscar los poetas más comprometidos con el objetivo social base para la denuncia, mientras que otros, más tarde, tratarán, simplemente, de *recuperar* el tiempo perdido o, en fin, de *regustar* los sabores agridulces de viejas vivencias. Pero, al margen de motivaciones, importa aquí subrayar lo que ello significó en el proceso de la escritura poética de la posguerra española: la potenciación del *arte de la memoria*.

Creo que no hemos valorado hasta ahora todo el alcance renovador de este ejercicio poético en los años sesenta. Alguien podría objetar que la escritura poética nunca dejó de servirse de la memoria. Y eso es cierto: los poetas *se sirvieron* muchas veces de la memoria. Conviene, sin embargo, no confundir la funcionalidad, digamos, *mecánica*, del recuerdo con lo que representa el artificio estético. Y de éste hablo. Con él cobra el poeta distancia de la realidad referente y viene, como digo —para ser justo, según dijo Gabriel Ferrater a propósito de Jaime Gil de Biedma—, a desdoblarse.

Cuando apareció la antología de los *Nuevos novísimos* corrió la voz de que, simplemente, eran discípulos del grupo «Cántico». Nunca desmintieron la deuda los que la tenían, que no eran todos, y diré, de paso, que a estas alturas puede considerarse bien pagada por el interés reflejo que su propia escritura y el estudio de Guillermo Carnero movieron hacia la poesía de los cordobeses.

Pero ¿en qué consistía la deuda y hasta dónde se extiende?

No formulo la pregunta en ejercicio de esa crítica que por su empeño en registrar afluencias Salinas motejaba de «fluvial»: se trata de individualizar los componentes de la renovación estética que nos ocupa y evaluar su proceso. Y bien, tomando como base, en aras de la brevedad, a García Baena, hay que recordar que su primer libro, *Rumor oculto* (1946), traía consigo un retorno del modernismo en el que no faltaban los ejercicios arcaizantes; recuérdese que Azorín señaló como características propias del movimiento de modernidad el fervor por el manierismo del Greco y por Góngora.

No era casual que retornara todo lo que había servido para construir el discurso simbolista frente al del agotado realismo, expresión, y configuración a la vez, de la mentalidad burguesa. Acaso 1946 ó 1948 eran aquí fechas demasiado tempranas para un empeño semejante; todavía se creía en la eficacia de la poesía como arma y habría de dispararse mucha pólvora antes de que la «intelligentsia» poética se percatara de que se gastaba en salvas, que apenas sí resonaban más allá de los estrechos muros de la habitación clandestina. Pero ahí quedaba abierta la vía al ejercicio poético de una *memoria sensitiva*.

Con el retorno modernista, el grupo «Cántico» ejercita el mismo artificio aprovechando para ello tanto el léxico de la tradición literaria, en especial de la arábigo-andaluza y la barroca, como el venero de lo popular más ligado a la tierra, lo castizo depurado: términos botánicos de la flora popular andaluza, de su arquitectura y de otros elementos que constituyen la cultura

de un pueblo. Es un componente que deseo subrayar porque será integrado a la creación literaria —y no sólo a la poética: recuérdese a Ferlosio o Benet— de los años sesenta.

Atrás queda apuntado lo que el modernismo comportó de ejercicio literario —incluidas las mímisis arcaizantes— y de configuración de un mundo imaginario, en gran parte contrahecho con elementos de la tradición cultural barroca tras las huellas de parnasianos y simbolistas. No hace falta apoyarse en las confesiones de devoción de los propios poetas cuando tan claros aparecen en su obra elementos y estratos modernistas.

No se trata de una memoria discursiva e histórica, sino sensitiva e imaginativa. Y terminaré apuntando el fundamento de la coherencia de esta nueva estética. Julia Barella ha señalado como característica fundamental de estos poetas su coincidencia en «el problema de la pérdida de la identidad y la autoficción del yo». El desdoblamiento del yo, del que brota el personaje espectral que Ferrater adivina como autor de la poesía de Gil de Biedma, es fruto de esa generalizada crisis de identidad.

Igual que en el Barroco: el poeta del *Polifemo* y las *Soleidades* no es el ciudadano cordobés Luis de Góngora, sino el doble fantasmagórico que trató de llenar imaginativamente un vacío. Ficción él mismo, el poeta de la nueva estética, en alas de una memoria artística, esto es, imaginativa, puede convertir lo real en ficción y viceversa. Nos propone así un discurso que reclama, a la par, un lector nuevo, dispuesto a aceptar la ficción de base y a navegar con él por sus mundos. ■