

El «conocimiento» como elemento de definición de la poesía española de posguerra (1940-1975)

Miguel A. OLMOS GIL

En las discusiones sobre la esencia y funciones de la poesía mantenidas por los escritores en activo durante el periodo de la posguerra, la descripción de lo poético como actividad o producto gnoseológico es posiblemente la que cuenta con mayor número de partidarios; ello es así hasta el punto de que resulta difícil no encontrar el término «conocimiento» en declaraciones programáticas, breves «poéticas» antológicas e incluso ensayos o trabajos extensos de crítica literaria, escritos desde la reactivación de la producción poética en los primeros años del decenio de 1940 hasta prácticamente nuestros días.

Además, el «conocimiento» adquirió especial relieve, como se sabe, en las sucintas especulaciones incorporadas por los poetas C.Rodríguez y J.A.Valente a la célebre antología preparada por F.Ribes en 1963, *Poesía última*, que suele tomarse como indicio de la apertura de un nuevo ciclo poético en el desarrollo de la lírica española contemporánea. A partir de ese momento, favorecido también por su relación contextual con las restantes prácticas poéticas, el término obtuvo notorio eco y un alto número de adhesiones, tanto en subsiguientes selecciones antológicas como en los análisis de críticos e historiadores literarios, para quienes «conocimiento», por lo general en oposición a la poesía de tema político, ha llegado a constituir una suerte de *mot d'ordre* de relevo literario o promocional.¹

¹ Cf. Antonio Hernández (ed.): *Una promoción desheredada: la poética del 50* (Madrid: Zero, 1978); Fanny Rubio: «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), pp. 199-214; J.O.Jiménez: *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra* (s.l.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983), pp. 39 y ss.; José Luis García Martín: *La segunda generación poética de posguerra* (Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1986), pp. 73-87; María Payeras Grau: *Poesía española de posguerra* (Palma de Mallorca: Prensa universitaria,

Pero precisamente por la generalización de su éxito, el término acabó recubriendo una multiplicidad de estrategias, sentidos y valores literarios distintos: el uso —y en alguna ocasión abuso— de la prestigiosa palabra, de por sí suficientemente lábil y equívoca, no ha podido sino acelerar la indeterminación de un concepto que sólo ocasionalmente su contexto contribuyó a precisar de manera pragmática. El propósito de las páginas que siguen será pues esclarecer analítica y sintéticamente la significación del «conocimiento» poético: se revisará en primer lugar las oscilaciones semánticas de la noción en las descripciones cognoscitivas de la lírica incluidas en ensayos o reflexiones de los poetas de las primeras promociones de posguerra, intentando además mostrar eventualmente la incidencia de sus especulaciones en la textura de su propia producción poética. Una vez discernidos matices y divergencias internas entre los defensores del concepto, se podrá tratar de trazar con alguna precisión sus rasgos comunes y su filiación teórico-literaria.

I. EL «CONOCIMIENTO» POÉTICO EN LOS ESCRITORES DE LA PRIMERA POSGUERRA

Fue Birute Ciplijauskaite uno de los primeros críticos en llamar la atención sobre la definición de la poesía como «conocimiento» en los principales poetas de cierta calidad posteriores a la guerra civil. Según la citada estudiosa, la obra de algunos miembros del «grupo del 36» —Luis Rosales, German Bleiberg, Luis Felipe Vivanco o Leopoldo Panero—, a la que podrían sumarse las contribuciones iniciales de poetas más jóvenes como Gabriel Celaya, José María Valverde, Carlos Bousoño o Vicente Gaos, posee el común denominador de una visión de la poesía como «conocimiento». «Todos afirman», escribe Ciplijauskaite, «el valor de la emoción individual, de la percepción personal del mundo y de la belleza, y operan con términos muy amplios, ajustados a la insondable inefabilidad de la poesía».³

1986), pp. 115-23; Víctor García de la Concha: *La poesía española de posguerra*, II (Madrid: Taurus, 1987), pp. 505; Carmen Riera: *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50* (Barcelona: Anagrama, 1988), pp. 149-64; Fanny Rubio y José Luis Falco: *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, 2ª ed. (Madrid: Allambra, 1989), pp. 65-67; Pedro Provencio: *Poéticas españolas contemporáneas. I: La generación del 50* (Madrid: Hiperión, 1988); Dionisio Cañas. «La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50», en *Actas de los Primeros encuentros de Poética. J. Gil de Biedma y su generación poética* (Zaragoza: Universidad, [en prensa]); Genara Pulido Tirado: *La teoría poética de Carlos Bousoño* (Granada: Universidad, 1993), pp. 15-74.

³ *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)* (Madrid: Insula, 1966), p. 401. María Payeras Grau razona convincentemente la subsumición de la problemática «generación del 36» bajo la nueva rúbrica «poetas de los años cuarenta»: *Poesía española de posguerra* (Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986), pp. 23-9. Sobre los diferentes aspectos del grupo, véase Jaime Ferrán y Daniel P. Testa (eds.): *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties* (London: Tamesis Books Ltd., 1973), y especialmente el trabajo de R. Gullón, pp. 17-26.

La ideación característica del «conocimiento» en los ensayos y declaraciones de estos escritores gravita, me parece, en torno a una distinción que está lejos de ser novedosa: el sentido de «conocimiento» lírico como intuición irracionalizable, opuesta a los conceptos formalizados de las ciencias. Esta dicotomía se expresa inequívocamente en algunos trabajos de Luis Rosales, que tomaré como paradigma de la visión poética cognoscitiva en este grupo de escritores. La formulación más completa de la oposición se encuentra posiblemente en un trabajo de 1972 sobre la poesía de Leopoldo Panero, donde se escribe:

Si el conocimiento científico nos enseña lo que las cosas son estableciendo claramente sus diferencias, el conocimiento poético nos enseña lo que las cosas son estableciendo claramente sus semejanzas. Si el conocimiento científico nos sitúa de manera rigurosa frente a las leyes que rigen el mundo conocido, el conocimiento poético nos sitúa de manera rigurosa frente a la relación interna que guardan entre sí todas las cosas. (...) esta visión poética que nos hace intuir la hermandad de todo lo creado no es una visión inerte y fotográfica, sino obradora. Orienta el ver de nuestros ojos, situando, componiendo y descomponiendo la realidad dentro de un orden, y dando a la visión un potencial artístico determinado.¹

Como puede vislumbrarse en el pasaje citado, la exposición de Rosales se va a articular mediante una serie de imágenes o figuraciones de lo subjetivo y lo sentimental («interior», «intuición», «analogía» o «erotismo»), que retrotraen a las concepciones teóricas de la poesía que toman por modelo los mecanismos de la metáfora, tan características de la reflexión literaria posterior al Romanticismo:

Todas las cosas son semejantes, todas las cosas se encuentran vinculadas entre sí, y al descubrir su semejanza interna las copulamos, las conjugamos, creando una tercera realidad. (...) Cuando dice Panero «Bruscamente crece el silencio como una llama», no confunde tampoco dos realidades, descubre en ellas una zona de semejanza que las pone en contacto creando un nuevo silencio, tenso, invasor, quemante, (...) una nueva realidad, ni silencio ni llama, que enriquece y amplía nuestro mundo. (...) hay metáforas que sirven para expresar una intuición inexpresable por cualquier otro procedimiento (...) La comparación, tan llevada y traída entre dientes y perlas, no es puramente un juego.²

¹ Luis Rosales: «Leopoldo Panero, hacia un nuevo humanismo», incluido en *Lírica española* (Madrid: Editora Nacional, 1972), pp. 345-429 (367-8). Ya en 1951, Rosales había definido el conocimiento poético como única vía epistemológica verdadera: B. Ciplijauskaite, p. 390.

² L. Rosales, p. 369. Sobre la metáfora como fundamento antonómico de la poética romántica, véase Paul de Man: «The Intentional Structure of the Romantic Image» [1970] en *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 1-17; y Phillip W. Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez)* (Madrid: Taurus, 1985).

Complementa esta conceptualización del «conocimiento» como síntesis o invención casi metafísicas una grave dimensión ética conferida a la lírica, que Rosales explica, a propósito de la producción de R.M. Rilke y A. Machado, por la pérdida de parámetros morales orientadores característica de la edad moderna. Esta misma «gravidad» moral de la poesía reaparece en los ensayos de Luis Felipe Vivanco, especialmente en la fundamentación metodológica de su *Introducción a la poesía española contemporánea* [1957]. El hecho de que las ideas de Vivanco se expresen mediante una peculiar terminología personal («palabra fundante», «imaginación», «fantasía», «mundo» o «tierra») ilustra con claridad uno de los problemas de la determinación del concepto «conocimiento», exactamente inverso a algunos de los apuntados más arriba: la continuidad de concepciones poéticas similares bajo denominaciones y argumentos aparentemente desvinculados entre sí.

De manera más categórica que en el breve apunte ético de Rosales, en Vivanco la poesía se alza a la condición de fundamento vital, de asiento de unas verdades anónimas y profundas, opuestas al sinsentido de la historia cotidiana, que sólo el poeta está en posición de imaginar.⁵ Estas cualidades de la lírica, que son emplazadas por Vivanco en la «tradición eterna» de la intrahistoria unamuniana, en asociación tanto con el *Volksgeist* del nacionalismo decimonónico como con el inconsciente psicoanalítico, remiten sobre todo —verdad de la sangre y no sólo de la mente— a la oposición ya glosada entre ciencia y estética:

Entre el «mirar» del sabio o científico y el «admirar» del poeta o artista hay la misma diferencia que entre la imaginación científica y la imaginación poética, arraigadas ambas en la realidad y hasta en una misma realidad. (...) Es cierto que en toda obra de creación poética digna de ese nombre se establece una relación ente lo conocido y lo desconocido, pero en el sentido de que eso último, en tanto que misterio, tiene que llegar a ser lo más real, en vez de hacer a la realidad falsamente misteriosa.⁶

No es difícil percibir la analogía conceptual entre el «conocimiento» de Rosales y la «imaginación» de Vivanco, por cuanto que a pesar de que su

⁵ «El libro que no interrumpe o que no hace nada más que continuar lo anterior es libro de palabra repetida, todo lo rica y hasta profunda que se quiera, pero sin poder central de fundación de una realidad» (p. 16; citamos por la segunda edición (Madrid: Guadarrama, 1971). Es notable en Vivanco la descalificación de la traída y llevada «historia» como materia poemática, en confrontación directa con los supuestos de partida de la poesía cívica, social o política predominantes en el momento de redacción de su trabajo: citando una composición del *Cancionero* de Unamuno («Es revolver la canción / poeta, tu sacrificio: / deja al copleiro de oficio / cantar la revolución»), resuelve: «revolver la canción es decir la verdad del hombre, cantar la revolución —blanca o roja— suele ser oficio de mentira» (ob. cit., p. 40).

⁶ L. F. Vivanco, p.20.

especificación se efectúe mediante conceptos distintos, ambas operan dentro de una misma predeterminada antinomia entre ciencia y poesía. La activa y vital «imaginación», raíz del misterioso poder fundacional de la lírica en dialéctica con una peyorativa y polivalente «fantasía», es asimismo término de larga tradición en la reflexión literaria romántica.⁷

El eco filosófico de la argumentación de Vivanco se traduce también a la dimensión verbal del poema, al establecer una analogía entre el campo estético-psicológico de los conceptos citados, y el campo inmanente de términos como «palabra fundante» o «palabra repetida». A la expresión poética, obra de la imaginación creadora, se opone el «lenguaje repetido» del manierismo formal, resultado de una fantasía muerta (apuntado así, como en Rosales, a la originalidad como criterio valorativo de la composición lírica).⁸ La «imaginación» poética es también el agente de la transformación de la «tierra» en «mundo», en una operación que, además de reminiscencias heideggerianas, posee también una esfera de actuación meramente verbalista, de modificación de lenguaje o purificación lingüística:

el poeta, al asumir la realidad radical de su propia existencia, asume también la realidad existencial de los demás. Y además, al añadir las intenciones de su «decir» a las del habla como materia, le va a dar a la existencia de los demás una realidad que no tenía en su lenguaje conversacional y disminuido. El poeta necesita por lo tanto la oposición de este lenguaje para que su decir fundante de su realidad personal, sea también fundante de la realidad de todos.⁹

Aunque no se mencionen en la introducción metodológica de Vivanco los trabajos filológicos de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, no habría que extrañar demasiado, en esta atención a la manipulación desautomatizadora del material artístico dentro de una meditación de raíz predominantemente estético-filosófica, la incidencia de la crítica literaria inmanentista: de hecho, prácticamente desde 1950, los nuevos rumbos críticos del inma-

⁷ Véase en Antonio García Berrio: *Teoría de la literatura* (Madrid: Cátedra, 1989) un erudito ensayo de sistematización de los avatares históricos y estructurales de «imaginación» y «fantasía» en Inglaterra y Alemania. Un rápido resumen, en María Rubio Martín: *Estructuras imaginarias en la poesía* (Madrid: Júcar, 1991).

⁸ «Poetizar es crear, y la creación poética consiste en alumbrar zonas desconocidas de la existencia, en descubrir nuevas relaciones y nuevas realidades en nuestra vida, pero también en hacer asumir a nuestra vida un nuevo orden de realidad» (L. Rosales, ob. cit., p. 371); o bien Vivanco, comentando a Heidegger: «las imágenes poéticas son imágenes en un sentido señalado: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones como visibles incursiones de lo extraño en el rostro de lo confiado», ob. cit., pp. 20-1)

⁹ L. F. Vivanco, p. 24. Sobre el antagonismo de «tierra» como cimiento «cósmico» del arte, tendente a ocultarse; y «mundo» como voluntad expresiva del arte, que tiende a revelar la «tierra», véase M. Heidegger: *Arte y poesía* (México: F.C.E., 1978), pp. 69 y sigs.

mentismo, arduamente defendidos por ambos, pasaban a convertirse en una suerte de consigna para los críticos poéticos.¹⁰

Así, mucho más próxima en metodología y práctica crítica que el trabajo de Vivanco a las inquietudes lingüísticas del momento, la *Teoría de la expresión poética* [1952] de Carlos Bousoño, temprano defensor del «conocimiento poético»,¹¹ reúne un análisis personal de los procedimientos de automatizadores del lenguaje literario con los cimientos conceptuales de la visión gnoseológica de la poesía, caracterizada como la infusión estética de un «conocimiento» transracional:

la poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real.*¹²

Sostenida por un extenso edificio teórico-crítico, que se desarrolla de manera más ambiciosa y sistemática que los heterogéneos apuntes revisados arriba, la principal aportación de Bousoño a la idea del «conocimiento» poético consiste posiblemente en su justificación a través de argumentos traídos del campo de la lingüística. Según Bousoño, la poesía consigue cifrar en sus peculiaridades inmanentes una intuición específica, que suscita en su recepción estética la ilusión de un conocimiento que trasciende lo habitualmente significado mediante signos lingüísticos. Ese conocimiento superior y específico aparece descrito mediante una multiplicidad de rasgos, de entre los que sobresalen la superación de la racionalidad, en la perspectiva filosófico-estética coincidente con esbozos anteriores, y su remisión a una realidad sentimental y subjetiva arraigada en los presupuestos del idealismo lingüístico de Humboldt, Meringer, Croce, Bergson, Vossler, Spitzer o Dámaso Alonso:

¹⁰ Véase Miguel Angel Garrido Gallardo: «La moderna teoría literaria en España (1940-1980)», en *Estudios de Semiótica Literaria. Tendencias de la crítica en la actualidad vistas desde España* (Madrid: CSIC, 1982), pp. 27-47. Como testimonio de la penetración del inmanentismo en obras críticas de inspiración primordialmente filosófica, es revelador también el prólogo de José María Valverde: *Estudios sobre la palabra poética* [1952] (Madrid: Rialp, 1956). Por desgracia, no me ha sido accesible el trabajo de Sultana Wahnón: *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)* (Granada: Universidad, 1988).

¹¹ En B. Ciplijauskaite, p. 339.

¹² *Teoría de la expresión poética* [1952], (Madrid: Gredos, 1985⁷), I, p. 18., donde «vida real» debe entenderse por oposición a «interpretación intelectual». No podemos detenernos en la inserción del «conocimiento» plenamente simbólico de la *Teoría* en un proceso semiológico o de comunicación que abarca las restantes dimensiones creativas, estructurales, contextuales y receptivas de la experiencia literaria; cf. Jenara Pulido Tirado: *La teoría poética de Carlos Bousoño. La Teoría de la expresión poética (1952)* (Granada: Universidad, 1993) —para la primera edición de la obra— y Miguel A. Olmos Gil: *Poesía y poética en Carlos Bousoño* (Madrid: Universidad Complutense, en prensa).

la poesía ha de fingir el carácter individual que es propio de aquéllos contenidos, bien al presentar sintéticamente una significación compleja (...), bien al hacernos *sentir* como individualizada una significación sensorial o sentimental, volitiva, etc. (...) Pero la «lengua», en cuanto «norma» o sistema inalterado, ¿puede expresar lo sintético, o lo individual (...)? Evidentemente, no, porque sus características se oponen exactamente de manera *notoria* a esa individualización y a esa síntesis, al ser la «lengua» o «norma» sustancial, y, sobre todo, *manifiestamente* genérica y analítica (I, pág. 99).

En la poesía se hace presente, pues, la vida espiritual auténtica —individualizada, sincrética, irracionalizable— cuya plasmación en el lenguaje ha sido, en opinión de Bousño, falsificada por la consideración abstracta e impersonal del signo propia del estructuralismo lingüístico: frente al uso inexpresivo y repetitivo de la lengua cotidiana, la especificidad del «conocimiento» poético se corresponderá con la manipulación desautomatizadora del lenguaje en el texto lírico.¹³ Conviene retener el fondo ideológico de la visión teórica de Bousño, puesto que reaparecerá en algunas versiones posteriores de la función cognoscitiva de la literatura aparentemente desvinculadas de su labor teórica.

Por último, la habitual vinculación de la figura de Gabriel Celaya a la defensa de la utilidad social de la poesía no debería eclipsar la proximidad de sus ideas literarias al núcleo de especulaciones anteriores, aunque ello resulte poco evidente no sólo ya por las peculiaridades de su visión de la lírica, sino también por la diversidad y número de sus escritos críticos (y, especialmente, por su renuncia a utilizar en ellos una terminología convencional). Nos ceñiremos por tanto al que posiblemente es su trabajo más completo, *Inquisición de la poesía*, obra en que se enjuicia y censura una serie de mitos poéticos decimonónicos (inspiración, originalidad, «metapoesía», hermetismo, idealismo, «hijos de una situación y una sociedad llamados muy pronto a desaparecer»), entre los cuales podrían parcialmente enmarcarse algunas versiones extremas del «conocimiento» poético incompatibles con la visión «lingüística» de la poesía preconizada por Celaya.¹⁴

¹³ El idealismo lingüístico subyacente a la argumentación de Bousño ha sido sabiamente analizado por Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria* [1960], (Barcelona: Seix Barral, 1972²), pp. 191-201; y «Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía» [1978], en: *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)* (Murcia: Universidad, 1992), pp. 13-32 (21-2). Cf. también Manuel Alvar: *La estilística de Dámaso Alonso (Herencia e intuiciones)* (Salamanca: Universidad, 1977); William P. Alston: *Filosofía del lenguaje* [1964] (Madrid, Alianza Editorial, 1980), pp. 19 y ss.; y Umberto Eco: *La producción des signes* (Paris: Librairie Générale Française, 1992), pp. 52-3 y 91-4.

¹⁴ La cita en ob. cit. (Madrid: Taurus, 1972), p. 12. Sobre la poética de Celaya, véanse los trabajos de Antonio Chicharro Chamorro: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales* (Granada: Universidad, 1983), y *La teoría y crítica literarias de Gabriel Celaya* (Granada: Universidad, 1989).

En una conferencia publicada en 1951, «El arte como lenguaje», Celaya había disociado explícitamente el estremecimiento estético propio de la lírica del conocimiento que proporcionan los diferentes tipos de comunicación signica; pero ello sólo porque el ámbito de la poesía no es el mismo que el del pensamiento, sino el de una experiencia diferente:

«Inefable» es lo que no cabe en el habla, y el lenguaje artístico, según vengo repitiendo, es el lenguaje que el hombre inventa para transmitir aquello que no puede decirse en el lenguaje cotidiano y común y que sin embargo se siente la necesidad de expresar.¹⁵

Como se ve, se niega a la poesía la condición de «conocimiento»; pero en un sentido particular que sirve principalmente para subrayar la especificidad, irreductible a lógica, de la experiencia por ella suscitada —y así obviamente coincidente con formulaciones anteriores— así como también para ensayar una aproximación de tipo lingüístico, en la línea de las inquietudes del momento: cansado de «poetas poetísimos» y de poesía «poética», Celaya, como se sabe, había reivindicado ya en 1949 el poema como un «modo de hablar». No obstante, ni siquiera entonces el rechazo al lirismo fue incompatible en Celaya con la consideración del poema como un modo de lenguaje (y por lo tanto de significado) especial, «inventado», menos cercano al habla saussureana que a la natural y originaria tendencia del hablante a la «expresividad». En poesía, escribe Celaya, es imposible segmentar las articulaciones formales perceptibles en los restantes instrumentos comunicativos, puesto que en el poema revive una arcaica utilización analógica y mágica del lenguaje, en la que cuenta menos la «mención» que la «presentación»:

El que (...) una palabra tenga muchos sentidos, y muchos sentidos puedan abarcarse con una sola palabra, indica que el lenguaje tiene una vertiente analógica, además de la conceptual que orienta el lenguaje práctico, y que aquella es la originaria. (...) La palabra-imagen, no unívoca como la señalización, conceptualización o información, sino representativa de un haz de alusiones, bien como símbolo polivalente, bien como asociativo-evocador.¹⁶

¹⁵ *El arte como lenguaje* (Bilbao: Eds. de Conferencias y Ensayos, 1951), pp. 27-8. Agradezco a la amabilidad de la Dra. Sabina de La Cruz la facilitación del texto de la conferencia.

¹⁶ G. Celaya, p. 78. Una visión similar, en último término basada en la indeterminada idea de un lenguaje motivado, es la expuesta por un poeta de preocupaciones tan lejanas a las de Celaya como José María Valverde: la poesía «presenta» sin «decir»: «Querría decir algo muy elemental y genérico (...). Por ejemplo, que la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas (...); que es todo y es nada; que nos pone delante del ser sin hacérselo poseer en lo más mínimo» (en Francisco Ribes (ed.): *Antología consultada de la joven poesía española* (Valencia: Distribuidora Mares, 1952), p. 200). Tzvetan Todorov («Le langage et ses doubles», *Symbolisme et interprétation* (Paris: Eds. du Seuil, 1978), pp. 261-84) ha sostenido que el razonamiento del problema del origen del lenguaje suele inconscientemente remitir a una descripción de heterogéneas relaciones de tipo «simbólico»:

Ahora bien, si la visión de Celaya se aproxima en estas ideas a lo que ensayistas anteriores denominaban «conocimiento» intuitivo o metarracional, el poeta vasco se distancia de ellos en su rechazo vehemente del misticismo más extremadamente hermético de la lírica posromántica, que aparece en sus escritos englobada en la denominación descalificadora de «metapoesía». Lejos de autoalimentarse en su propia condición institucionalizada, o de ahogarse en un esteticismo que Celaya juzga estéril y cerrado, la poesía debe cumplir con su función comunicadora, consistente en una especial manera de dirigirse a alguien para decirle algo, con el desecho de superar la individualidad y fundirse en «el otro».

Por consiguiente, la solución de compromiso en Celaya entre la índole comunicativa de la lírica y el metalogicismo del hablar poético pasa por el establecimiento del trío de conceptos *forma*, *contenido* y *fondo*: si el *contenido* de un poema se centra en aspectos temáticos, ideológicos, o incluso políticos, su *fondo* constituye el vislumbre de una vivencia oscura y última del mundo que determina tanto el *contenido* como la *forma*, siendo el material lingüístico de ésta última la originaria vía de acceso a todo lo demás. En este contexto debe entenderse la negación del nombre de «conocimiento» a la visión borrosa suscitada en la experiencia poética simbolista:

la distinción entre *contenido* —manifestación en imágenes de un significado— y *fondo* —vivencia oscura de la realidad histórico-natural— no debe inducir a creer que existe un posible conocimiento metapoético y transcendental. Si el fondo así entendido parece retrotraer a una intuición primordial, no es accesible de hecho más que pasando por las mediaciones de la *forma* que él configura y el *contenido* que él proyecta en la conciencia. La poesía no existe como un «en sí». Aparece solamente en el acto —o más exactamente en cada uno de los actos concretos y siempre distintos— de su transmisión.¹⁷

Puede pues concluirse que incluso en las formulaciones más remisas a la visión irracionalista de la poesía (como la de Gabriel Celaya), los poetas de la primera posguerra manifiestan una semejante concepción del poema como cifra oscura y ambigua de una significación que va más allá de lo racional. Esta propiedad suele ser denominada «conocimiento» por oposición al conceptualismo preciso del lenguaje de las ciencias, o a la previsibilidad del intercambio lingüístico ordinario, y es interpretada heterogéneamente ya como motivación analógica del texto lírico, ya como modificación original e imprevisible de su lenguaje, ya sintéticamente bajo el modelo de la imagen literaria, ya como efecto de una imaginación pro-

«Le langage originel est pensé en termes de proximité grondissante entre le signe et ce qu'il designe, ou (...) d'une présence du référent dans le signe. Le langage d'action est le plus originel (...): il est la chose désignée plutôt qu'il ne la designe» (p. 275).

¹⁷ G. Celaya, p. 209.

fundamente arraigada en estratos íntimos de la conciencia. De manera similar al «nombre sin letras» o «número infinito» de uno de los poemas de Leopoldo Panero, el «conocimiento» poético se identifica en estos poetas con un inédito resplandor estético que no puede penetrarse intelectualmente.¹⁸

II. EL «CONOCIMIENTO» POÉTICO EN LA «SEGUNDA PROMOCIÓN» DE POSGUERRA

Si en las reflexiones ya examinadas podía constatarse un elevado grado de cohesión en torno a la interpretación eminentemente irracionalista del «conocimiento» poético, en cambio, en el periodo inmediatamente posterior, la vitalización del término se corresponde, en sentido general, con una notable difuminación del concepto, al menos en la acepción con que había circulado anteriormente.

Puestos en la necesidad de caracterizar al menos someramente el signo del cambio de rumbo operado en las concepciones poéticas de los poetas que publican sus obras centrales entre 1955 y 1965, podría tal vez decirse, con la mayoría de los estudios especializados, que la obra de los escritores de la «segunda promoción» (J.Gil de Biedma, A.González, J.A.Goytisolo, F.Brines, C.Rodríguez, J.A.Valente o C.Barral) aparece marcada por el deseo de alejarse del pragmatismo más descuidado de la poesía cívica o comprometida predominante en la década anterior, ya mediante un regreso a los presupuestos estéticos que la poesía comprometida había discutido con dureza, ya mediante una reformulación de la crítica social más literariamente consciente, en la que la urgencia temática no se tradujera obligatoriamente, como especie de indicio complementario, en la minusvaloración apriorística de la novedad y eficacia del lenguaje del poema.

No creo necesario documentar este giro de estilo, sólidamente demostrado en varios estudios de primera magnitud y sobre el que existe un consenso prácticamente general;¹⁹ sin embargo, sí parece oportuno insistir en

¹⁸ «como las olas de la mar tranquila, / una tras otra, iguales / quieren la exactitud de lo infinito / medir, al par que cantan... / Y su nombre sin letras, / escrito a cada instante por la espuma, / se borra a cada instante / mecido por la música del agua. / ¿Qué número infinito / nos cuenta el corazón? (*Obras completas. I: Poesías*, ed. de Juan Luis Panero (Madrid: Editora Nacional, 1973), p. 143).

¹⁹ Véase sólo José Olivio Jiménez: *Cinco poetas del tiempo* [1964], (Madrid: Insula, 1972) y *Diez años de poesía española: 1960-1970* (Madrid: Insula, 1972²); y las selecciones de Francisco Ribes: *Poesía última* (Madrid: Taurus, 1963) y José Batlló: *Antología de la nueva poesía española* (Madrid: Ciencia Nueva, 1968). En cuanto a la poesía social, véase tan sólo la voluminosa antología de Leopoldo de Luis (ed.): *Poesía social* (Madrid: Alfaguara, 1968), con importantes documentos, y el artículo de Guillermo Carnero: «La poética de la poesía social en la postguerra española», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX* (Barcelona: Anthropos, 1989), pp. 299-336.

que en la mencionada renovación poética, el término «conocimiento», reivindicado ya por varios de los incluidos en la antología de F. Ribes, va a adquirir nueva significación, y nuevas justificaciones. De entre ellas se destaca de manera especial una segunda acepción de signo intelectualista y crítico.²⁰

En realidad, esta dualidad del principio de «conocimiento» debe ya indicar la esencial heterogeneidad de este grupo poético, en aspectos que incluyen desde su práctica lírica hasta su misma denominación, pasando por la nómina de sus integrantes o su inserción en la tradición poética española contemporánea, como expuso de manera brillante y distanciada J. García Hortelano.²¹ Por consiguiente, trataremos de analizar a continuación los matices (o las diferencias) en la caracterización de la lírica como «conocimiento» que se produce en estos poetas, procurando trazar un arco que muestre la gradación entre sus dos polaridades básicas.

Pocas novedades de importancia respecto del «conocimiento» de la primera posguerra ofrecen las aportaciones de Valente, si no tomamos en cuenta que, en esta ocasión, la exposición del concepto se articula mediante su oposición implícita a las concepciones comunicativas debidas a los poetas sociales. Escribe el poeta:

Cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña el acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad. Es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una defensa contemporánea de la poesía, la idea de ésta como conocimiento ofrezca interés mucho más radical que la teoría de la comunicación.²²

El énfasis de Valente en la fase creativa de la práctica literaria —la *energeia* humboldtiana— no es el único aspecto de sus ideas literarias en conexión próxima con los presupuestos de anteriores defensores del «conoci-

²⁰ En 1968, J. Batlló interpretó como rasgo distintivo de la nueva promoción de poetas el «conocimiento» en este último sentido: «el poema no responde tanto a una sensación anímica o sentimental, puramente intuitiva en cualquier caso, y en último extremo estética, sino a una concepción científica del mundo que presupone el conocimiento al análisis, y que exige la serenidad antes de permitir cualquier acción sobre la realidad» (ob. cit., pp. 25-6).

²¹ «Como machaconamente se ha venido tratando de fijar, el concepto de grupo poético, que aquí se utiliza, presupone que la única identidad fiable entre los poetas reside en su coincidencia cronológica y ello, con todas las reservas respecto a las consecuencias deducibles de semejante hecho (fortuito) sobre el hecho literario específico: la obra concreta de cada uno de los componentes del grupo. La calidad autónoma de cada una de las obras, su disparidad (hasta la oposición, si es el caso), el pluralismo, funcionan, por tanto, como permanente correctivo de la pretensión agrupadora»: *El grupo poético de los años 50 (Una antología)* [1978] (Madrid: Taurus, 1984), p. 24.

²² «Poesía y comunicación», en Francisco Ribes (1963), pp. 155-61 (155).

miento». Así, a pesar de su postergación de las facetas «comunicativas» del fenómeno literario, no deberían pasar desapercibidos los puntos de enlace entre su descripción de la significación poética como superación de la falsedad ideológica y lingüística, y las establecidas por Dámaso Alonso o Carlos Bousoño, con quienes comparte además un tipo de léxico inconfundiblemente marcado por la impronta del idealismo lingüístico de la crítica estilística.²³

Dejando de lado otras consideraciones, la visión del «conocimiento» poético en la obra ensayística de Valente puede tal vez singularizarse por su decidido emplazamiento en la esfera última del fenómeno literario, aquélla determinada por la experiencia estética: en Valente, la superficie verbal del texto lírico aparece como trampolín a un difuso trasfondo de orden metafísico, que se figura sin vacilaciones en asociación al raptó místico, no lejos de las declaraciones más arriesgadas de románticos o vanguardistas:

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal —fragmento— de estados privilegiados de conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal.²⁴

En los ensayos de Francisco Brines, sin embargo, la persistencia de las ideas que comento se determina desde una perspectiva diferente, en que no se hace intervenir la esfera del significado del lenguaje ni el esquematismo de las formalizaciones científicas. De manera significativa, Brines utiliza no sólo el término «conocimiento», sino también otros de sentido próximo («revelación», «desvelamiento»), que insisten —tal vez con mayor

²³ «la experiencia» escribe Valente «puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legislable, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz» (p. 156). En uno de los primeros y más importantes trabajos de poética lingüística escritos en nuestro país, José Antonio Martínez García advirtió la inespecificidad definitoria de semejante visión del «conocimiento», ya que ni debe considerarse una cualidad exclusiva del lenguaje poético, ni puede desvincularse de su acción comunicativa, ni, finalmente, es lícito sostener con precisión —al menos desde una perspectiva meramente lingüística— la posibilidad de significar lo «único» o lo «subjetivo» (*Propiedades del lenguaje poético* (Oviedo: Universidad, 1975), pp. 224-8). Sobre el idealismo lingüístico, cf. J.M. Pozuelo Yvancos: *Del formalismo a la Neorretórica* (Madrid: Taurus, 1988) y *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Taurus, 1988).

²⁴ «Sobre la operación de las palabras sustanciales», *La piedra y el centro* (Madrid: Taurus, 1983), pp. 51-9 (58). Valente parece apuntar a la plenitud profunda del territorio antropológico de los grandes símbolos: cf. José Jiménez: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* (Madrid: Tecnos, 1986), pp. 38-47. La «superconciencia» del poeta vanguardista ha sido bien descrita por Pedro Aullón de Haro: «La teoría poética del Creacionismo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 427 (1986), pp. 49-73.

exactitud en virtud de su fidelidad a un concepto y no a una palabra— en una de las constantes de esta visión de la poesía: su misterioso poder de manifestar o esclarecer algo anteriormente borroso o ignorado:

El asombro que, en la adolescencia, era para mí la poesía es, ahora, revelación. La nueva realidad que, mediante las palabras, hago mía, sólo me puede ser dada en el texto; y se trata de una revelación que enteramente me pertenece, que no viene de fuera, sino de mi interior secreto y oscurecido. La poesía no es un espejo, sino un desvelamiento. En ella nos hacemos a nosotros mismos; no buscamos allí reconocernos sino conocernos. Ponemos ante el espejo nuestra persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos la presencia de un extraño que nos borra, y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra.²⁵

La poesía sigue pues ejecutando un movimiento de penetración en terreno desconocido; pero ahora, lo revelado por el poema se refiere directamente al ámbito de lo individual: el descubrimiento y aceptación de una verdad íntima oculta. Parece pues claro que Brines recoge una dimensión ético-moral de la actividad poética que se ha encontrado antes, y que fue, según sentó Cernuda, una de las directrices básicas de los primeros líricos románticos:

Si el rezo produce la ilusión de la comunicación con lo desconocido, eso que en su expresión suprema llamamos Dios, y que por su índole nos sobrepasa, la poesía cumple idéntico cometido con lo humano desconocido y que, por la emoción que nos produce su hallazgo, parece también que nos sobrepasa, que desciende a nosotros (...) las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado. Mas también dijimos que una incipiente y terca rebeldía se había cobijado en la levedad de los versos, y que la poesía, gracias a ella, se hacía virtud cardinal: fortaleza. A estas vencidas alturas de mi obra le daré otro nombre, quizás más preciso: ética.²⁶

Este descubrimiento orientativo que caracteriza a la poesía adquiere un carácter mítico por su valor de afirmación de la vida, que para Brines, como ha dejado escrito en numerosas ocasiones, pasa por la denuncia de su condición trágica. El poema, ya sea fruto de la «precisión» lingüística,

²⁵ Francisco Brines: *Selección propia*, ed. del autor (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 17-8.

²⁶ *Ibíd.* Véase además Luis Cernuda, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* [1957], en *Prosas completas*, ed. de D.Harris y L.Maristany (Barcelona: Barral Editores, 1975), pp. 485-720 (494); y la clara formulación de la «catarsis» literaria en H.R.Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de J.Siles (Madrid: Taurus, 1986), pp. 76-7.

ya de una serie de artificios de estilo, efectuará su operación desengañadora estableciendo en sus justos términos la realidad de la existencia.²⁷

Como sucede en Brines, también en la concisa obra de Jaime Gil de Biedma se designa lo «sagrado» como objeto último de la actividad poética, si bien dentro de una consideración de la lírica que parte de una serie de supuestos diferentes, que no incluyen explícitamente el término «conocimiento»: Gil de Biedma había esbozado en un ensayo de 1955 su postura ecléctica en cuanto a la definición teórica de la poesía, mostrando desavenencias tanto respecto de su interpretación gnoseológica como de la comunicativa, situándose, por tanto, a notable distancia de reflexiones anteriores, en posición de defender una predominante dimensión lúdica, artificiosa y convencional en la actividad literaria.²⁸

Esta visión crítica de los supuestos líricos más próximos al irracionalismo estético (gravedad moral, conocimiento metalógico) se desarrolla en la obra del catalán tanto en piezas poéticas, con frecuencia de tono irónico o humorístico (por ejemplo, en el célebre «El juego de hacer versos», con una atrevida metáfora: «El juego de hacer versos / que no es un juego, es algo / que acaba pareciéndose / al vicio solitario»)²⁹ como mediante argumentos, en estudios críticos o ensayos, en defensa de la racionalidad como principio compositivo. Así, en el análisis por parte de Biedma de la poesía de Jorge Guillén, no sólo se reivindica la reflexión inteligente como uno de los pilares del constructo literario, sino que se descalifica explícitamente su ausencia, por lo que tiene de peligrosa mitificación de los aspectos más incontrolables de la resonancia estética: de ahí que en Guillén el texto discorra entre la percepción y la intelección, el objeto y su visión interpretativa, la exclamación y el pensamiento; de ahí también alguna que otra leve diatriba contra la crítica literaria de la estilística:

la manía de pensar suele tener entre nosotros bastante mala prensa. Incluso en críticos tan avisados e inteligentes como Dámaso Alonso o Carlos Bousoño me parece ver a este respecto un cierto prejuicio, cuyo origen quizá radique en el supuesto de que el pensamiento constituye la función única y natural del intelecto humano. (...) el socorrido

²⁷ Se debe un excelente trabajo sobre estos aspectos de la poesía de Brines a Carlos Bousoño: *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción* (Madrid: Júcar, 1985), pp. 21-114.

²⁸ «Bien, si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla. (...) Todas las artes son obra de hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas. (...) La poesía es muchas cosas, y un poema puede consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras», «Función de la poesía y función de la crítica», por T. S. Eliot» [1955], en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (Barcelona: Crítica, 1980), págs. 17-31 (31).

²⁹ Incluido en *Moralidades* [1966]. Cito por *Las personas del verbo* [1982] (Barcelona: Seix-Barral, 1990), pp. 138-40.

uso que ambos hacen de la tradicional discriminación entre elementos afectivos, sensoriales y conceptuales, presentes en toda locución humana, parece implícitamente corroborarla. Una vez aprisionada la realidad de nuestra vida mental en ese rígido esquema, como por principio se admite que los elementos conceptuales no son en sí valores poéticos positivos, no estamos ya demasiado lejos de la visión del poeta, en acto de escribir, como un *mentecapto* o como un *imbécile qui a une lyre à tous les étages du coeur*.³⁰

Pero de manera complementaria a esta «desacralización» de la composición literaria, en los ensayos de Gil de Biedma se sostiene también el vínculo de la poesía con un tipo de experiencia que viene calificada como «sagrada», en tanto que mediante ella tiene lugar un proceso de «conocimiento», podría decirse, que, como en Brines, se entiende aplicado principalmente al ámbito de la intimidad:

La poesía no tiene más función que enunciar, expresar o escribir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son, o lo serán. Y todo lo que tiene que ver con lo sacro es de interés (...). Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sacros cuando te devuelven una imagen completa e inteligible de tí mismo.³¹

El concepto de sacralidad, entendido como la presencia paralizadora de lo superior y obviamente en conexión con la experiencia religiosa³² puede fácilmente ser comprendido a la luz de la visión gnoseológica de la poesía que analizamos. La peculiaridad de la actitud de Gil de Biedma a este respecto parece ser que la fascinación hacia lo sacro se sabe también sujeta a las contrarias convenciones de la racionalidad: por tanto, en opinión de Gil de Biedma, el poeta moderno, que a diferencia del antiguo carece de una visión unificada del universo, debe «mostrar los límites subjetivos» de la integración entre hechos, objetos y significaciones; esto es, en poesía, la sensibilidad indiscriminada, continua, que distingue la mitología de la infancia, debe manifestarse a través de una interpretación racionalizadora o adulta.³³

³⁰ Cántico. *El mundo y la poesía de Jorge Guillén* [1960], en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (Barcelona: Crítica, 1980), pp. 75-191 (161-2).

³¹ «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades» [1976], en *El pie...* pp. 240-53 (241-2).

³² El «verdadero ser» de la hierofanía de Mircea Eliade (*Le sacré et le profane* [1957] (Paris: Gallimard, 1989), pags. 15 y sigs.), o la noción de «santo» en Rudolf Otto, citada por Octavio Paz: «La revelación poética», *El arco y la lira* [1967] (México: F.C.E., 1986) pp. 137-56.

³³ «Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende (...). De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de

En Gil de Biedma, pues, puede encontrarse una visión invertida o especular de la dimensión cognoscitiva de la poética: el poema está obligado a armonizar inteligencia y mitificación, a desarrollar una «crítica» racionalista (que en Biedma puede y suele adoptar un tono de ironía o desapego) de la gravitación de los elementos poéticos en torno a una serie de símbolos, de los que parece no se puede prescindir. Así, a propósito de los recuerdos de la infancia (la a menudo aludida «imposible propensión al mito») en poemas como, por ejemplo, «Ribera de los Alisos», perteneciente a *Moralidades*:

...son estas imágenes
 —una noche a caballo, el nacimiento
 terriblemente impuro de la luna,
 o la visión del mito apareciéndose
 hace ya muchos años, en un mes de septiembre,
 la exaltación y el miedo de estar solo
 cuando va a atardecer—,
 las que vuelven y tienen un sentido
 que no sé bien cuál es.
 La intensidad
 de un fogonzazo, puede que solamente,
 y también una antigua inclinación humana
 por confundir belleza y significación.

Por último, es posiblemente Angel González el escritor en quien se produce una desestimación casi total del «conocimiento» poético, tal como ha aparecido mayoritariamente en poetas anteriores; su ideación del poema, nítidamente desmarcada de la poética simbolista, parte de un compromiso personal del escritor con la sociedad de su tiempo, que confiere a la poesía —dadas las circunstancias— una finalidad fundamental: el desenmascaramiento crítico de ídolos.

La actividad poética, por tanto, es equiparable al lenguaje en lo que potencialmente ambos tienen de poder clarificador, pero ahora en una esfera más inmediata y más fácilmente reconocible que las anteriores: las miserias y mistificaciones de la España del franquismo:

que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y los límites subjetivos de esa integración». «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» [1957], en *El pie...*, pp. 51-5 (53-4). En el artículo, Gil de Biedma cita algunas de sus fuentes (R.Langbaum, S.Spender), a las que cabe añadir la bien conocida de W.H.Auden (para el aspecto comentado, cf. sólo la cercana exposición de «Making, Knowing and Judging» [1956], *The Dyer's Hand and Other Essays* (London: Faber and Faber, 1987), pp. 31-60).

Lo que pretendo al escribir (...) no es otra cosa que expresarme. No me interesa expresar ese yo ideal en que algunos todavía creen, encerrado en los insalvables límites de la piel de cada uno: entre otras razones, porque ese yo no existe. Cuando digo *expresarme* me refiero a toda mi historia, que es una parte de la Historia que vivimos todos. Esa parte, común, colectiva, es la que determina, incluso, mis confesiones más personales.³⁴

Además de esta primera misión de ámbito colectivo, la poesía en González equivale también a lenguaje en el sentido superior de que ambos son instrumentos constructivos con enorme peso en la configuración ideológica de la realidad. El «conocimiento» intelectual y crítico de González no se limita a la sola denuncia monotemática y retórica frecuentemente reprochada a la «poesía social» menos feliz; como en escritores anteriores, aparece en sus ensayos la palabra «invención». No por ser «social» el poema queda necesariamente privado de la posibilidad de edificar un mundo nuevo mediante el ejercicio innovador del lenguaje:

la palabra poética, si logra alzarse hasta el nivel de la verdadera poesía, no es nunca inútil. Porque las palabras del poema configuran con especial intensidad ideas y emociones, o a veces incluso llegan a crearlas. Los trovadores medievales «inventaron» una forma de amor que contribuyó a modificar la posición real de la mujer en la sociedad de su tiempo, pero aún sin ambiciones de transformar el mundo, con la más modesta pretensión de clarificarlo (o de confundirlo) o simplemente de nombrarlo (o de borrarlo), la poesía confirma y modifica nuestra percepción de las cosas, lo que equivale en cierto modo a confirmar o modificar las cosas mismas.³⁵

La diferencia del poema respecto de las restantes modalidades comunicativas viene entonces determinada por cualidades convencionalmente propias del lenguaje literario: «la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje».³⁶ No resulta por tanto excesivamente extraño que a lo largo de las dos etapas de su producción, pero especialmente en la última de ellas, González recurra a una imaginiería

³⁴ En J. Batlló, pp. 343-4. Cf. además Gonzalo Sobejano: «Sin pérdida de conciencia moral (una conciencia moral no religiosa, sino histórico-social, política), A.G. se manifiesta cada vez más consciente de que el poeta no puede ser sacerdote de la belleza, alquimista del verbo puro, buzo de transrealidades ni tampoco ductor de anhelos colectivos, sino nada más, y apenas, reconocedor crítico-emocionante de la realidad situada en el tiempo y lugar que le correspondieron»: «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Angel González», en Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega (eds.): *Simposio-homenaje a Angel González* (Madrid: José Esteban, 1987) pp. 23-54 (36).

³⁵ Ángel González: *Poemas*, ed. del autor (Madrid: Cátedra, 1980), p. 23.

³⁶ A. González, p. 15.

básicamente tradicional, de corte ingenioso y frecuente talante humorístico, que confiere al poema una doble dimensión de arma crítica y procedimiento expresivo «de arte» (o, en otro sentido, antiarte), en oposición no pocas veces explícita a los supuestos literarios de la poesía basada en las sugerencias estéticas de la irracionalidad.³⁷

En resumen, podemos concluir que el «conocimiento» atribuido al grupo de poetas en plenitud de su producción entre 1955 y 1975, revela en análisis detallado una importante variedad de matices, que van desde su entronización estética absoluta en Valente, hasta su recubrimiento lógico y crítico por la utilidad ideológica de la palabra y la poesía en González, pasando por casos intermedios (Brines, Gil de Biedma) que podrían multiplicarse, pero que creo deben interpretarse a la luz de lo ya dicho.³⁸ No está de más indicar que las dos ideales posiciones en torno al significado del «conocimiento» poético parecen reproducirse en la obra de poetas posteriores: en un análisis superficial de los documentos de «novísimos» y escritores posteriores seleccionados por P.Provencio posiblemente revelaría la continuidad de los dos polos que se han establecido: la indagación crítica de la estructura y lenguajes de la sociedad, y la revelación simbólico-estética.³⁹

³⁷ Así, entre otras varias sátiras, en el ácido y divertido «Ahí, donde fracasan las palabras», incluida en *Procedimientos narrativos* (1972) (*Palabra sobre palabra* (Barcelona: Seix Barral, 1992):

Poeta de lo inefable,
logró expresar finalmente
lo que nunca dijo nadie.
Lo condenaron a muerte.

³⁸ Así por ejemplo en la poética de Claudio Rodríguez («creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer.(...) soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad», «Unas notas sobre poesía», en Francisco Ribes (ed.): *Poesía última*, pp. 87-8); Cf. luego Eladio Cabañero («trance espiritual por y a través del cual las más esenciales sensaciones acumuladas en nuestro ser consciente y subconsciente piden salida, exigen expresión. Después de esto, yo, como tal individuo que escribe, dirijo este impulso a lo que me interesa de la poesía: una forma de conocimiento, consuelo y protesta», en J.Batló, ob. cit., p. 336); Carlos Sahagún («proceso de desvelamiento de la realidad colectiva», en la misma antología, p. 355); Justo Jorge Padrón («Conocimiento que es inasible por su invisibilidad a través del pensamiento lógico (...) El poder revelador de la poesía es el más excelso (...) Poesía como camino hacia el conocimiento de la realidad más profunda»; o finalmente Andrés Sánchez Robayna («el poema es, en mi trabajo, un espacio de lenguaje hacia el metalenguaje, espacio en que tiene lugar el diálogo entre la imaginación fonológica y la indagación metafísica: (...) el conocimiento está contenido en la imaginación; la imaginación es —o quiere ser— un conjunto superior al conocimiento», en José Luis García Martín (ed.): *Las voces y los ecos* (Madrid: Júcar, 1980), pp. 74 y 186 respectivamente).

³⁹ *Poéticas españolas contemporáneas. II: La generación del 70* (Madrid: Hiperión, 1988). Véase, por ejemplo, el sentido de su poesía como «conocimiento» indicado por Pere Gimferrer: «De un *Punto Cero* hace partir Valente, en esta nueva etapa, su propia palabra, esto es, del área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo preverbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible. (...) No un «oficio o aburrido arte», co-

III. ORIGEN Y VARIACIONES DEL «CONOCIMIENTO» POÉTICO

En la mayoría de sus diferentes formulaciones, el «conocimiento» lírico arranca de un núcleo de supuestos literarios que no ha podido dejar de ser aludido en epígrafes anteriores: las concepciones literarias puestas en circulación por los escritores del Romanticismo, en cuya órbita, con variables grados de acercamiento, debe inscribirse la trayectoria de la lírica española moderna y contemporánea.

La filiación general de la visión cognoscitiva de la poesía no presenta por ello grandes dificultades: como indican René Wellek y Austin Warren, el «conocimiento» como valor específico de la actividad literaria fue uno de los tópicos centrales de la poética del Romanticismo: la poesía explota una serie de significaciones polivalentes, oscuras, sutiles, no denominables, que no consienten traducción lógica, y es conceptualizada ya como reminiscencia, ya como impreciso hallazgo de un sentido irreductible al «conocimiento» abstracto o conceptual de las ciencias.⁴⁰ Brevemente, en perdurable definición de Goethe, el poema no es «alegoría», sino «símbolo» donde afloran nociones no racionales.⁴¹

Limitándome en el rastreo del tópico a precedentes poéticos inmediatos —y determinantes para las ideas que se examinan—, hay que constatar que el «conocimiento» poético constituyó uno de los paradigmas descriptivos básicos tanto en la obra de los modernistas como en la de los poetas del 27 (aunque, muy reveladoramente, ni fue el único, ni lo fue de manera unívoca). Puede también establecerse una relación entre algunas de las ideas sobre el «conocimiento» poético del 27 y determinados principios del surrealismo francés (haciendo salvedad de las discusiones en torno a la índole de la conexión entre unos y otros), ya que, según se sabe, Breton y su grupo defendieron a ultranza la posibilidad de revelar irracionalmente, a

mo diría y dijo Dylan Thomas, sino una tarea de conocimiento por la palabra, conocimiento que, aun para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema. Tal es, y desde hace años, el sentido de la poesía para mí»: «Poética», en Rosa María Pereda y Concepción G. Moral (eds.): *Joven poesía española. Antología* (Madrid: Cátedra, 1982), p. 180.

⁴⁰ «Una dirección contemporánea afirma la utilidad y seriedad de la poesía considerando que la poesía allega conocimiento, una especie de conocimiento (...). Ahora bien: cuando la historia, como la literatura, se presenta como disciplina vaga y mal definida, y cuando es más bien la ciencia su imponente rival, se afirma que la literatura aporta un conocimiento de aquella peculiaridad de que no se ocupa la ciencia ni la filosofía», *Teoría de la Literatura* [1948] (Madrid: Gredos, 1953), pp. 47-8. Véase también M.H. Abrams: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953] (New York: Oxford University Press, 1971), p. 101.

⁴¹ Vale decir, «estéticas» en el sentido primigenio del término: no lógicas. Cf. René Wellek: *Historia de la crítica moderna: 1750-1950* [1965] 5 vols., (Madrid: Gredos, 1969), y Carlos Bousoño: *El irracionalismo poético (El símbolo)* [1977] 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1981), con bibliografía.

través de la escritura —o la práctica— de poesía, el verdadero aspecto de lo real, subyacente a las codificaciones de la razón.⁴²

En un excelente y muy documentado trabajo, Anthony Leo Geist ha sintetizado oportunamente el núcleo común a estas concepciones en su tendencia común a evitar lo consabido —esto es, a deformar o rehuir la representación estereotipada de la realidad:

Algunos poetas de la generación del 27 también profesan fe en el poder de la poesía de inventar un mundo independiente, aunque no lo creen con la misma ingenua exactitud de sus precursores vanguardistas. Otros poetas y críticos de la generación destacan, en cambio, el poder de la poesía de revelar la verdadera configuración del mundo, escondida debajo de la realidad aparente. Estos dos conceptos íntimamente relacionados giran alrededor de la cuestión de la mimesis. La nueva poesía no sólo evita la copia o transcripción del mundo, huye activamente de eso.⁴³

En suma, resulta claro el original sentido teórico-literario del concepto de «conocimiento» que llegó a los primeros poetas de posguerra: la cifra en el texto poético, con mayor o menor grado de ambigüedad, de representaciones «simbólicas», en toda la vastedad del término, de difícil (o imposible) transducción al lenguaje de uso, así como la suscitación de una reacción estética, ambas cosas indistintamente vistas como privativas o características de la lírica en relación con otros géneros artísticos o comunicativos. Resulta hasta cierto punto lógico, pues, que la amplitud de la noción (campo propicio para las confusiones, pero también para el sincretismo y el enriquecimiento), en conexión con la evolución de la poesía española, haya provocado una serie de sucesivas reinterpretaciones, ya mediante cambios figurativos en la explicación de la especificidad del «conocimiento» mismo, ya mediante sustanciales modificaciones de su sentido original.

⁴² «Il s'agit finalement toujours de cultiver l'émotion, ce «sillon du vrai» (...) —l'émotion comme moyen de connaissance, où se rejoignent la sensation esthétique (...) et la sensation érotique»; Jacqueline Chénicux-Gendron: *Le surréalisme* (Paris: P.U.F., 1982), p. 40.

⁴³ *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama, 1980), p. 94. José-Carlos Mainer ha comentado brevemente la ambigua «inefabilidad» de la poesía en las declaraciones teóricas de las antologías preparadas por Gerardo Diego: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* [1975], (Madrid: Cátedra, 1983²), pp. 215-8. Por su parte, B. Ciplijauskaite aporta una voluminosa documentación de textos de Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre o Federico García Lorca; aunque también especulaciones de otro signo, en las que la poesía se concibe como «comunicación», «contacto directo», recuperación de la tradición literaria o «artificio intelectualista» (ob. cit., pp. 367-378). Véase además Fco. Javier Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 30-7; y el breve escrito de J. Ortega y Gasset sobre el lugar del objeto estético y su índole irrealista y metafórica («Ensayo de estética a manera de prólogo» [1914] *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985) pp. 152-74.

Respecto a lo primero, es perceptible en la continuidad de las concepciones poéticas más fieles a su origen romántico-simbolista, el recurso a vehículos metafóricos explicativos traídos del campo de lo subjetivo e individual, asociados a los elementos más irracionales de la experiencia humana, y en oposición, casi siempre combativa, al conocimiento desarrollado en las ciencias de la naturaleza (Rosales, Vivanco, Valente). Esta línea descriptiva puede llegar a combinarse con el análisis lingüístico del texto lírico, revelando la existencia de una serie de «procedimientos» de dicción propios —habituales— de la poesía, o también asignar a la actividad poética una dimensión moral (Bousoño, Brines).

En cuanto a la segunda acepción de «conocimiento» como principio definitorio en la poesía de posguerra, puede decirse que representa una opción diferente, fundamentada en una visión de la poesía más intelectual que, en el fondo, hay que llamar racionalista por contraste. No obstante, son perceptibles en ocasiones algunos puntos de contacto, por cuanto que la herencia simbolista, imperceptiblemente fundamental en la visión contemporánea de los fenómenos literarios, difícilmente puede ser dejada de lado por completo. Con todo, parece que es el hecho mismo de la presumida diferencialidad del «conocimiento» poético respecto de otros modos de expresión o intelección el elemento que, a despecho de innegables diferencias, podría servir de conexión entre una variedad irreductible de reinterpretaciones.

A la luz de estas precisiones, se puede finalmente hacer alguna puntualización a propósito de la pretendida oposición entre «comunicación» y «conocimiento» en dos amplios sectores de la poesía española contemporánea, en ocasiones aducida como instrumento de distinción crítica. No es éste el momento de exponer los elementos de la discusión ni la historia de su revisión crítica, puesto que la bibliografía sobre el asunto, ya aludida, es bastante copiosa. Merece la pena no obstante apuntar algunas precisiones sobre los motivos que pudieran haberla ocasionado, y que con gran probabilidad apuntan no sólo a la maleabilidad de un concepto tan general como «conocimiento», sino también a la voluntad de establecer, a mediados del decenio de 1960, una demarcación táctica y cronológica frente a los argumentos más ardientes de los «poetas sociales».⁴¹

⁴¹ Así lo establecen con acierto Andrew P. Debicki: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971* [1982] (Madrid: Júcar, 1987), pp. 15-54, y Pere Rovira: *La poesía de Jaime Gil de Biedma* (Barcelona: Eds. del Mall, 1986), pp. 45-54. A.P. Debicki se esforzó en encontrar un sentido novedoso al «conocimiento» del grupo poético del medio siglo (si bien el término en la edición inglesa era *discovery*): la superación de la univocidad textual del poema y el deseo de abrirlo a una pluralidad de interpretaciones: «modo de crear (mediante intertextualidades, mediante contraposiciones de niveles, mediante juego de perspectivas) visiones complejas que obligan al mismo lector a entrar en el proceso del poema, y que ofrecen (...) no significados resueltos, sino invitaciones a participar en su proceso de conocimiento. (...) dejando atrás la confianza en la unicidad y la permanencia de significa-

En apoyo de esta idea puede aducirse el hecho de que, incluso a pesar de las notables diferencias en la interpretación del término «conocimiento», no resulta ni del todo ni siempre practicable efectuar un deslinde simultáneamente cronológico y estilístico entre «comunicativos» y «cognoscitivos»: si se adopta un criterio de distinción estilístico, se encuentra que algunos de los poetas sociales más emblemáticamente comprometidos incluyen en sus reflexiones teóricas observaciones relacionadas con el ideario gnoseológico de la poesía (Celaya), o bien que poetas afiliados a la sección del «conocimiento» se distinguen con notoriedad por su compromiso social (González). Si, por el contrario, la diferenciación pretende basarse en fases cronológicas, los poetas de la segunda promoción (Brines, Valente) prolongan de manera obvia el ideario romántico-simbolista no ya sólo de algunos poetas «sociales», sino incluso de escritores de promociones anteriores (Rosales, Vivanco), al tiempo que no falta en los más acertados escritores «comprometidos» una importante atención a aspectos formales, puramente literarios, del poema, a menudo reivindicados por la «segunda promoción» asociados el término en cuestión.⁴⁵ Como sucede en tantas otras ocasiones, la necesaria generalización crítica puede terminar provocando, quizá inevitablemente, algunas distorsiones en el planteamiento de los fenómenos que estudia.

dos de la obra, trascendiendo la seriedad y la confianza excesiva en el verbo en sí, pero empleando su lenguaje y sus recursos con gran talento artístico, los poetas del 50 nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo «postcontemporáneo» o de la «postmodernidad», en el que todos tenemos que ser co-autores de todo lo que somos y leemos» (pp. 53-4).

⁴⁵ Ambas ideas pueden aparecer unidas: así, por ejemplo, una temprana «poética» de Victoriano Crémer en *España* («Poesía eres tú. Tú, es decir, lo concreto, lo inaprehensible en conceptos, lo inenabable en las redes de la lógica. Tú, es decir, no yo que soy el poeta sino tú a quien yo canto. Tú, ahí, fuera, lejos de mí, en í; pero también en mí que me revelo, que me desvelo por revelarte. La poesía está en el poema, no en el poeta»). imbuida, según V. García de la Concha, de poética simbolista (p. 452). También L. García Montero subrayó recientemente la flexibilidad del «conocimiento» (simbolista y crítico-intelectual) en los distintos periodos creativos de la poesía de posguerra, indicando de paso la imposibilidad de no poner en relación «conocimiento» y «comunicación» en los célebres aforismos de Alexandre, así como su natural complementariedad en las ideas literarias del Romanticismo: véase Carlos Barral: *Diario de Metropolitano*, ed. de L. García Montero (Granada: Diputación Provincial, 1988), pp. 11-33; y el artículo «Carlos Barral o los matices del conocimiento», *Insula*, 522-523 (1990), pp. 25-27.