

- RUIZ CASANOVA (1998), José Francisco, ed., *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra.
- (2005), «Canon e “incorrección política”: poética de la antología», en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 211-232.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2004), «En los inicios del canon lírico áureo», *Voz y letra*, 15, pp. 25-52.
- SANTIÁÑEZ, Nil (1998), «El canon y sus disidencias», en Jaume Pont y Josep M. Sala-Valldaura, eds., *Cànon literari, ordre i subversió*, Lleida, Institut d'Estudis Illerdens, pp. 205-216.
- SCHWARTZ, Lía (1996), «Siglos de Oro: Cánones, repertorios, catálogos de autores», *Ínsula*, núm. 600, pp. 9-12.
- (2005), *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad de Málaga.
- SEGRE, Cesare, y Clelia MARTIGNONI (2001), *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, Milán, Edizione Scolastiche Bruno Mondadori.
- SINOPOLI, Franca (1999), ed., *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi.
- SULLÀ, Enric, ed. (1998), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros.
- VILLENA, Luis Antonio (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos.

CANON Y «NOMENCLATURA»

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

En estas páginas no pretendo más que poner sobre la mesa una serie de cuestiones que no por manidas son más ciertas. En la historia literaria funcionamos muchas veces con criterios sólidamente asentados y consolidados que precisan, al menos, ser cuestionados de vez en cuando para someterlos a una desautomatización que nos obligue a repensarlos. El título, a pesar de lo que pudiera parecer, tan sólo apunta a la peculiar «dictadura» que implican los conceptos preestablecidos y, en especial, los nombres.

En la historia y en la crítica literarias españolas abusamos de los marbetes clasificatorios y de la terminología referida a la periodización, muchas veces como comodines que terminan por no decir nada, por vaciarse de contenido, por desesemantizarse y convertirse en sacos rotos.

Puede parecer que no es posible hablar de literatura sin insistir en estos términos o, al menos, sin frecuentarlos asiduamente, pero no sólo es posible, sino que se hace frecuentemente en otras tradiciones historiográficas, cuyos frutos son tan aceptables y de tanta calidad como los mejores. Así sucede, por ejemplo, en el hispanismo francés. El maestro de gongoristas y otras cuestiones Robert Jammes ha dicho en varias ocasiones que si alguien no es capaz de hablar de Góngora sin mencionar las palabras *barroco*, *renacentista*, *manierista* o *culterano* es que no entendido su poesía.

Mi intención en estos momentos es muy simple: plantear algunas cuestiones que afectan a la manera con la que se ha fijado el canon en la poesía española contemporánea. No pretendo realizar una sistematización de todos los problemas que el tema plantea, sino exponer algunas notas sueltas, quizás poco coherentes entre sí, pero que hay que repensar a la hora de analizar, teorizar o sistematizar un fenómeno literario concreto.

* * *

La poesía española contemporánea se ha visto lastrada habitualmente por una serie de circunstancias ajenas, en principio, al hecho literario que la han marcado de manera indeleble. Resulta sintomático, en este sentido, que muchos de los sintagmas que definen o tratan de periodizar la poesía española contemporánea procedan o hagan referencia a acontecimientos históricos.

Y nos topamos aquí con el primero de los puntos en los que trataré de realizar alguna reflexión o, quizás mejor, que expondré para que reflexionemos todos: el de la división o periodización del fenómeno literario y la denominación —nunca gratuita— de estas particiones.

La periodización responde, lógicamente, a la necesidad de hacer más inteligible la historia literaria, repartiéndola en distintas secciones temporales con rasgos independientes. Los criterios de periodización pueden ser meramente cronológicos (por siglos o por décadas) o pueden recoger criterios de carácter histórico, biográfico, estético y, así, basarse en «generaciones», «grupos», «escuelas», «movimientos», «corrientes», «edades», «épocas», etc.

Resulta evidente que ninguno de estos criterios resulta universalmente válido y es ya común usarlos asignándoles un sentido impreciso y circunstancial que, a veces, convenientemente adjetivado, ya ha pasado a formar parte de la historia literaria. Lo triste, lo realmente lamentable en este caso es que a cada paso se produce una nueva simplificación y en cada simplificación una pérdida de información considerable y una paulatina reducción de la nómina de autores y obras que conforman un fenómeno literario, con lo que, en lugar de atender a un producto complejo, nos acogemos a su abstracción, en la que ya nada es lo que era.

Pensemos, por ejemplo, en la llamada «generación del 50» y la ya tradicional adscripción a la denominada «escuela de Barcelona». Al existir ese grupo peculiar, al

mencionar a un poeta imprescindible, como es Jaime Gil de Biedma, haremos mención de otros que, desde mi punto de vista, no lo son tanto, eludiendo el estudio de otros grupos que merecerían consideración (como podría ser el grupo zaragozano del Niké, en torno a Miguel Labordeta, Manuel Pinillos o poetas como Julio Antonio Gómez o José Antonio Rey del Corral). Si pensamos en los «novísimos», la nómina se cierra alrededor de los nueve poetas que Castellet incluyó en su polémica antología, en la que las inclusiones y exclusiones obedecieron más a la voluntad de algún creador que a la del propio antólogo, pero de ellos, algunos no han destacado como poetas (como Manuel Vázquez Montalbán) y ha habido que ampliar la nómina (Ignacio Prat, Jaime Siles, Antonio Carvajal, Luis Antonio de Villena, etc.), de acuerdo a una visión más amplia del fenómeno, en la que van cabiendo otras opciones menos limitadas a la ya sabida concurrencia barcelonesa (pensemos, por ejemplo, en el grupo zaragozano de la *Antología del 65* o «secuestrada», de la que sabe tanto el profesor Túa Blesa).

El primero de los elementos extraliterarios que aparece en los marbetes simplificadores al referirnos a la poesía española contemporánea que resulta especialmente significativo, sin lugar a dudas, es la guerra civil, de manera que sintagmas como «poesía de preguerra», «poesía de la guerra» o «poesía de posguerra» son frecuentes en la periodización literaria.

Es evidente que la literatura refleja un estado de opinión y, quizás mejor, un estado de tensión de una determinada sociedad. También lo es que una lengua, como vehículo de transmisión de conceptos, conocimiento, sentimientos, sensaciones o miedos está impregnada de multitud de connotaciones propias de la sociedad que la habla. No creo tanto que la lengua proporcione identidad, como habitualmente se dice, como que se impregne de elementos comunes, propios de determinadas sociedades. Podríamos poner muchos ejemplos más sobre este aspecto (piénsese en los muchos pueblos, con sus respectivas identidades, que se expresan en inglés o la variedad identitaria de los pueblos que hablan español), pero creo que este asunto no es, en este momento, esencial para lo que nos ocupa.

Si seguimos con este problema de la periodización, otro de los elementos que quiero exponer con algún detalle es el de la división de la poesía española contemporánea en generaciones.

El canon en la poesía española contemporánea ha venido marcado por la teoría de las generaciones y su peculiar concepción y división de movimientos literarios

caracterizados por unos elementos propios de los componentes de esa generación y ajenos a los anteriores o posteriores a la misma. Todo ello presupone, de alguna forma, que cada quince años se produce una visión del mundo peculiar, si no diametralmente opuesta a la anterior, sí diferente de la misma.

Recordemos que el concepto nació básicamente como fruto del positivismo alemán, y uno de sus principales valedores, Julius Petersen, señaló ocho requisitos esenciales para constituir una generación literaria: herencia común, fechas de nacimiento separadas por no más de quince años, formación similar, comunidad personal, experiencias comunes, un caudillo, guía, líder o modelo, un lenguaje común y, finalmente, la fosilización de la generación anterior.¹ A la vista de tales requisitos, no hay muchas generaciones que resistan el análisis minucioso, si bien no han faltado interpretaciones abusivas del concepto.

Estas limitaciones valen para todas las épocas, pero la literatura española de los últimos ciento cincuenta años parece explicarse a golpes de generación: la de 1868, la del 98, la del 14, la del 36 o perdida, la del 50, del medio siglo, «desheredada» o de los niños de la guerra; de los sesenta, de los novísimos o del lenguaje; de la democracia o postnovísimos, etc., etc. Cada nuevo marbete obliga a un despliegue de imaginación o de inventiva para denominar, en ocasiones, algo que se nos presenta como monocorde, por no decir que las fechas que representan a cada generación son muchas veces cuestionadas por sus propios integrantes. (Así, desde la negativa de Baroja a pertenecer a la generación del 98 hasta la de algunos miembros de la generación del 36 —como Ildefonso Manuel Gil— a estar representados por tan funesta fecha, además de otras muchas imposturas que nacen al calor de una nueva antología). Es obvio que esta tendencia metodológica obliga a abstracciones no siempre justas y a menudo tan simplificadoras que nada o poco dicen, entre otras cosas, porque surgen generaciones cada pocos años, con lo que, quizás fuera más conveniente realizar una división por décadas. Así, por ejemplo, ante la generación del 27 y la del 36 no existe la distancia cronológica suficiente.

Las dos mencionadas son las que han tenido más fortuna entre los estudiosos ha sido la del 98 y la del 27. De la primera ya habló Azorín en 1913, pero algunos de sus miembros disintieron de ciertas simplificaciones, propusieron cambios de nombres —o de cifras— o se encontraron incómodos con el marchamo. El concepto se

1.- PETERSEN, Julius (1946). *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

considera ahora menos útil que otros (Modernismo, crisis de fin de siglo, etc.) que dan cuenta más cabal de los movimientos literarios e ideológicos de finales del siglo XIX y principios del XX. También ha triunfado el marbete «generación del 27», entendida ya como un grupo de amigos, ya como una reunión de poetas de excepcional calidad que representan privilegiadamente la renovación lírica de los años veinte, y cuya puesta de largo como grupo homogéneo puede situarse en el homenaje a don Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927.

Tomemos otra propuesta con cierta resonancia, el de «escuela». Renato Poggioli reserva el término «escuela» para antes del Romanticismo y el de «movimiento» para después de él, ya con un componente renovador que es el que le importa al autor.²

El prestigio de esas dos etiquetas ha animado a probar fortuna con otros movimientos de la evolución literaria española, siempre —y es coincidencia significativa— de la época más próxima, más nutrida de nombres, títulos, tendencias, lances históricos, y más necesitada, por ello mismo, de probaturas clasificatorias. Sin embargo, el concepto de generación se ha llevado a veces demasiado lejos y ha desembocado en manipulaciones o inventos que no sólo valen poco como etiquetas historiográficas, sino que han propiciado notables confusiones.

Por ejemplo, está muy lejos de consenso crítico la llamada «generación de 1936», en la que coincidirían —no hay inventarios satisfactorios— Miguel Hernández con Ramón J. Sender, Camilo José Cela con José García Nieto, Dionisio Ridruejo con Guillermo Díaz-Plaja, José Luis Aranguren con Luis Rosales... Lo mismo podría decirse de la «generación del 50» o del «realismo crítico», que ofrece una visión parcial o incompleta de la poesía de posguerra. Si el criterio es cronológico, no avanzamos mucho en lo puramente literario; si agrupamos a los autores por afinidades estéticas o ideológicas («electivas» o no), siempre habrá un autor de mérito segregado artificialmente de las corrientes tenidas por hegemónicas de su época. Para entendernos, la vida de un escritor encierra varias posibles «generaciones» y las trasciende de tal modo, que su dimensión generacional vale para unos pocos años privilegiados (los de formación, los de coincidencias ideológicas o personales, los que contemplan unos hechos históricos que servirán como aglutinantes de unos cuantos intelectuales, los compartidos con otros autores de la misma quinta, los años de los mani-

2.- POGGIOLI, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente. Vide GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, p. 366.

fiestos estéticos, etc.), pero la trayectoria personal de los grandes autores acaba superando las limitaciones del concepto.

Piénsese en Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, ambos representantes de la generación del 27, que, sin embargo, han sido figuras imprescindibles para comprender la poesía de las primeras décadas de la posguerra. Sabido es que tanto *Sombra del paraíso* como *Hijos de la ira* (1944) ayudaron a quebrar el monocorde tono autocompasivo y justificatorio de la poesía española de los años cuarenta e, incluso, cincuenta, realizada en el interior, hasta el punto de llegar a decir que ese año marca la entrada de la poesía española contemporánea en la poesía moderna.

Recordemos que, según Todorov, un modo frecuente y seguro de identificación de lo literario se basa en el hecho de que la literatura *funciona* en relación con un sistema social o cultural, ya sea como forma de expresión, ya como forma de conocimiento.

No es la primera vez que, desde algún foro, protesto contra el canon establecido en la literatura española, y, más concretamente, contra la concepción de la poesía contemporánea. Es más, considero que la aproximación crítica que se ha realizado sobre este fenómeno literario adolece de todos los defectos que determinan el rigor científico:

- No se ha realizado una labor taxonómica previa, de manera que se tenga una mínima idea del corpus que se pretende acotar. Es evidente que este corpus hoy es inmenso y que no existe crítico ni historiador que pueda conocer la totalidad de la poesía publicada en los últimos cien años, pero hablo más de una tendencia, de una voluntad que de otra cosa. En poesía no siempre ocurre que lo bueno termina por aflorar rápidamente, pero los procesos son mucho más lentos. En este sentido, conozco hispanistas franceses que se proponían realizar una tesis doctoral sobre el fenómeno que nos ocupa sin apenas conocer más que lo que se cita en las historias al uso.

- Los acercamientos a los textos se han realizado sobre selecciones previas, realizadas por editores (cuando se realiza el estudio a partir de las colecciones poéticas), premios o, simplemente, sobre los acercamientos anteriores. Esta simplificación resulta muy peligrosa, porque obliga a «descubrir» a autores marginados cada poco tiempo y produce un contracanon casi diríamos que divertido. Como ejemplo, podemos citar la historia de la poesía contemporánea más canónica, la de Víctor García de la Concha, una obra, por otra parte, de gran solidez y rigor. Pues bien, cuando analiza la poesía de posguerra, analizada en el enfrentamiento entre «garcilasistas» y

«españadistas», para atender a poetas o movimientos que no caben en esta oposición, acude al epígrafe «francotiradores», y allí incluye a Miguel Labordeta o Carlos Edmundo de Ory.

- Con mucha frecuencia —como sucede en la literatura española de épocas anteriores—, la poesía española contemporánea se plantea en visiones duales, en la que parece obligatorio estudiar a dos poetas al mismo tiempo, enfrentándolos, incluso, de manera que si sube la cotización de uno, necesariamente baja la del otro. Así sucede, por ejemplo, en la «generación del 27», en la que los temas habituales nos presentan a los poetas de dos en dos: Salinas con Guillén, Lorca con Alberti, Aleixandre con Cernuda..., de manera que si sube uno baja el otro (como ha ocurrido, de manera estúpida, últimamente, con los componentes de la última pareja). Estas oposiciones binarias, tan frecuentes en nuestra literatura (piénsese en las oposiciones binarias mester de juglaría / mester de clerecía; poesía culta / poesía popular; conceptismo / culteranismo..., que resultan siempre prácticas para la docencia, pero carentes de rigor científico la mayoría de las veces).

Otro de los puntos que quisiera plantear, aunque sea someramente, es el de la supuesta relación con el referente poético. La vieja distinción entre *res* y *verba* de la retórica clásica podría reducirse en la pregunta ya reiterada de qué nombra la poesía, o, más modernamente, se relacionaría íntimamente con la llamada ficcionalidad de la misma.

La distinción entre realidad y ficción puede resultar muy engañosa y no sirve para delimitar fielmente el objeto de estudio. Es evidente, por ejemplo, que la solemos asignar intuitivamente al género narrativo y que nos olvidamos con frecuencia de que aún resulta más insatisfactoria si intentamos aplicarla a la poesía lírica, cuya «ficcionalidad» no es homóloga de la «ficción» convencional ni puede alinearse fácilmente en esa dicotomía.

Este problema de la «ficcionalidad» o de la contraposición entre vida y literatura ha alcanzado recientemente a la poesía española y ha sido uno de los hitos de la poesía contemporánea, desde el Romanticismo y, sobre todo, desde las formulaciones «simultaneístas» de T. S. Eliot. Recordemos que este simultaneísmo afecta a las propias voces de la enunciación poética, pero también al fenómeno social que es y supone el hecho literario en sí. Decía Eliot que «toda literatura de Europa, a partir de Homero, tiene existencia simultánea y forma un orden simultáneo».³

3.- ELIOT, T. S. (1955), *Función de la poesía, función de la crítica*, Barcelona, Seix-Barral.

En la poesía española, el nombre de Luis Cernuda ha sido señero en este sentido, como lo son, en la poesía universal los nombres de Fernando Pessoa o de Jorge Luis Borges. Pero, de nuevo, se vuelve a presentar una polémica sin perspectiva histórica, porque no de otra cosa que de proyectar en exceso su vida sobre la poesía acusó continua y constantemente Góngora a su rival literario Lope de Vega, especialmente en el romancero nuevo, como he tratado de demostrar en varios de mis trabajos. E, incluso, en días más próximos, vuelve a recrudecerse la discusión en torno a la poesía de los ochenta y los noventa del siglo pasado y, más concretamente, a «la otra sentimentalidad» andaluza.

Hay otros aspectos referidos a la materialidad del soporte, o la disposición tipográfica, a los tipos de letras o a los colores de las tintas, como los violetas de algunas ediciones de Cadalso o de Juan Ramón Jiménez, que habría que considerar y que no han sido tenidos en cuenta habitualmente por la historia y la críticas literarias. En poesía, la disposición tipográfica del poema se pone al servicio de la creación de un espacio poético en el que lo esencial queda resaltado y lo secundario se elimina, como sucede en algunos poemas de Gerardo Diego o de Jorge Guillén.⁴ El medio para el que se escribe, los apoyos del soporte y el público son aspectos que, en general y en mayor o menor medida, los escritores tienen presente y que por ello han de considerarse en todo estudio literario. Pensemos, por ejemplo, en las modificaciones que la máquina de escribir —o más modernamente, el ordenador— tiene sobre el estilo de algunos escritores, o el reconocimiento de uno de los grandes novelistas de la actualidad de que el uso del ordenador le ha obligado a considerar la longitud de sus frases a la capacidad de visión de la pantalla. En poesía, por ejemplo, el ordenador ha vuelto a permitir la concepción del espacio de la escritura como espacio de creación, gracias a la facilidad de automaquetar los textos y disponerlos de maneras diferentes, sugiriendo o connotando referentes alejados o cercanos a lo referido por el propio texto.

En fin, quiero terminar indicando que tanto la excesiva manía de la teoría, la crítica y la historia literarias hispánicas por etiquetar los fenómenos literarios como la escasa atención que suele hacerse a otros elementos constitutivos del hecho literario (desde los elementos paratextuales hasta los soportes mencionados, como, en poesía, las colecciones en las que se publican determinadas obras) son aspectos que lastran la comprensión de cualquier fenómeno o movimiento literarios, sea individual o colectivo, y nos limitan su perspectiva hasta dejarnos ver, únicamente, lo menos singular: lo común y repetitivo.

JOSÉ MARÍA VALVERDE: DE LA INGENUIDAD AL SENTIMIENTO

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

Leo en la "Cronología" que aparece en el primer tomo de las *Obras Completas* de José María Valverde el siguiente párrafo:

Desde 1945, Valverde cursa estudios de Filosofía en la Universidad de Madrid, para decepción de Dámaso Alonso, que esperaba verle dedicado plenamente a la literatura (MEDINA, 1998: 35).

Ignoro si Dámaso Alonso siguió decepcionado durante mucho tiempo. Lo único que puedo apuntar, sesenta años después, es que ya quisiéramos muchos de los que nos dedicamos plenamente a la literatura alcanzar una obra de cercana —ya no digo pareja— calidad... y cantidad. Ciertamente desde su condición de profesor de filosofía y, más concretamente, catedrático de estética, Valverde se acercó a cuestiones que no eran propiamente literarias, pero en comparación con todo lo que dijo y escribió sobre literatura —incluyo aquí a la filosofía porque él también lo hacía—, sus intervenciones en otros territorios del conocimiento —reflexiones sobre arquitectura, traducciones de teología, etc.— no dejan de ser anecdóticas. Poeta, traductor, crítico, historiador de la literatura o simple divulgador, ya fuera en el formato de pie de foto, prólogo, manual o enciclopedia, la vida profesional de José María Valverde giró en torno al lenguaje y la expresión históricamente vinculada a él. Eso que llamamos —por lo que Valverde consideraba un mal nombre— literatura.

4.- Vide GULLÓN, Ricardo (1976), «Gerardo Diego y el creacionismo», en *Ínsula*, 354, pp. 1 y 10.