

# Entre la Teoría y la Historia: hacia una historia formal de la poesía española de posguerra

*Elena Sarrión Fernández-Diestro*

Universidad de Oviedo

## 1. Introducción

Genette se preguntaba en «Poética e historia» cuál podría ser el objeto verdadero de una historia de la literatura concebida en sí misma y para sí misma, y no en sus circunstancias exteriores ni como documento histórico. Al entender la historia como una ciencia de las transformaciones y no de las sucesiones, y que por tanto sólo puede tener por objeto realidades que respondan a la doble exigencia de permanencia y de variación, llegaba a la conclusión de que

en literatura, el objeto histórico, es decir, a la vez duradero y variable, no es la obra: son esos elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario que llamaremos, para abreviar, las *formas*: por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc. Existe una historia de las formas literarias, como de todas las formas estéticas y de todas las técnicas, por el simple hecho de que a través de las épocas dichas formas perduran y se modifican. Lo malo, también en este caso, es que esa historia, en lo esencial, está por escribirse (Genette 1989: 17).

Pero, ¿cómo se podría escribir una historia de las formas? Aunque Genette anticipaba algunos de los problemas que se encontraría esta disciplina una vez constituida —las propias, en principio, de la historia general— no llegó a definir qué metodología sería necesaria para desarrollarla. Esta fue la primera cuestión que necesitamos responder cuando hace unos años decidimos embarcarnos en la realización de una historia formal de la poesía española de posguerra. A medio camino entre la historia de la literatura y la teoría literaria, el primer reto de esta investigación fue, precisamente, crear un aparato metodológico que combinase ambas disciplinas y nos permitiese, a partir del análisis de las

obras poéticas concretas, obtener una visión diacrónica de los cambios formales que se producen en la poesía de ese período. En las páginas siguientes, trataremos de explicar en qué consiste dicha metodología empezando por los aspectos relacionados con la historia de la literatura para pasar después a explicar los que definen el análisis formal, es decir, los relacionados con la teoría literaria. Finalmente, trataremos de mostrar algunos ejemplos de los resultados que se pueden obtener de su aplicación.

## **2. La perspectiva histórica: el enfoque diacrónico de los cambios formales**

Una vez fijados los objetivos de la investigación fue necesario plantearse, en primer lugar, cómo debíamos escribir esa historia, es decir, qué perspectiva histórica adoptar, cómo realizar la periodización y definir las distintas etapas que se revelasen del análisis formal de las fuentes. En este sentido compartimos la opinión de Caso González de que

el concepto de historia de la literatura [...] debe arrancar de dos hechos reales: *a)* en un mismo momento se están escribiendo y publicando obras de diversos autores, que conviven en paz o en guerra, y *b)* en cada momento nada se crea *ex nihilo*, sino que hay siempre una relación con lo precedente, para seguirlo o para negarlo, y hay también un contexto extraliterario que pesa sobre toda la producción literaria de una manera o de otra.

En consecuencia, teniendo en cuenta estas dos realidades, creo que la historia de la literatura sólo puede ser una narración lineal, en el tiempo. Cada punto, o conjunto de puntos, de esa línea diacrónica, que llamaré *etapa* será a su vez el resultado del conjunto sincrónico de hechos histórico-literarios que se den en cada etapa (Caso González 1980: 51).

Este enfoque metodológico, que se adapta a los objetivos de nuestra investigación al combinar el análisis sincrónico de las obras concretas con la narración lineal, en el tiempo, es decir, diacrónica de los resultados de ese análisis, nos pareció el más adecuado para abordar la realización de una historia de las formas en la poesía española de posguerra. Una vez definida la perspectiva histórica fue necesario concretar el arco cronológico en el que centrar la investigación y a partir del cual realizar la selección de fuentes. Nos parecía fundamental tratar de abordar el estudio de un período lo suficientemente amplio como para poder observar la sucesión de varios grupos o generaciones poéticas, es decir, para obtener el mayor rendimiento del enfoque diacrónico escogido. Por ello, finalmente optamos por estudiar los años comprendidos entre 1939 y 1965, lo que nos permitirá analizar en profundidad el desarrollo de las corrientes estéticas que surgen en la primera década de posguerra, ver su evolución

en la década siguiente y abarcar, además, la etapa inicial de la llamada generación del 50.

La selección de fuentes fue más compleja ya que entendíamos que para hacer una historia de las formas no podíamos limitarnos a estudiar a los autores consagrados, sino que era necesario tener una visión lo más completa posible del período estudiado. Para ello, debíamos tener en cuenta también aquellas tentativas estéticas que se desarrollaron paralelamente a las más reconocidas y que, si bien no triunfaron en su momento ni pervivieron a lo largo del tiempo, formaron parte del contexto literario y formal de aquellos años. Teniendo en cuenta todo esto, optamos por enfocar el estudio a partir de dos tipos de fuentes distintas: libros de poemas y revistas poéticas. Los primeros nos permitirán conocer en profundidad las tendencias estéticas más relevantes de cada etapa, mientras que a través de las segundas conoceremos tanto las polémicas literarias del momento como la continuidad o desaparición de las opciones estéticas planteadas por los distintos autores.

En ambos casos tratamos de hacer una selección lo más completa posible, que dio como resultado un total de 36 poetas y 12 revistas, que detallamos a continuación, por orden alfabético los autores: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Barral, Juan Bernier, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Manuel Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Juan Eduardo Cirlot, Victoriano Crémer, Ángel Crespo, Gerardo Diego, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, Pablo García Baena, José García Nieto, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, José Luis Hidalgo, José Hierro, Miguel Labordeta, Ricardo Molina, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Carlos Edmundo Ory, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Claudio Rodríguez, Luis Rosales, José Ángel Valente, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco.

Y por orden cronológico, según el año de inicio de publicación, las revistas: *Escorial*, Madrid, 1940-1950; *Corcel*, Madrid, 1942-1949; *Garcilaso*, Madrid, 1943-1946; *Proel*, Santander, 1944-1947; *Espadaña*, León, 1944-1950; *Cántico*, Córdoba, 1947-1957; *Platero*, Cádiz, 1948-1954; *La isla de los ratones*, Santander, 1948-1955; *El pájaro de paja*, Madrid, 1951-1953; *Deucalión*, Ciudad Real, 1951-1953; *Ágora* y *Cuadernos de Ágora*, Madrid, 1951-1958; *Poesía de España*, Madrid, 1960-1963.

Un último aspecto relevante desde el punto de vista de la metodología histórica es el de la organización del análisis de las fuentes siguiendo criterios cronológicos. Dado que intentamos trazar la evolución de las formas en el período señalado y que en un mismo momento están escribiendo diversos autores que dialogan entre sí, para reafirmarse o para

oponerse, consideramos que analizar el corpus de fuentes según el año de su publicación nos permitirá tener una visión más orgánica y exacta de cómo se desarrollaron dichos cambios. Para ello, optamos, además, por estudiar las fuentes siempre a partir de su edición original, ya que las variaciones que el autor haya podido introducir a lo largo de los años, si bien son de indudable interés para conocer la evolución poética del mismo, no son relevantes para nuestra investigación e incluso podrían distorsionar el estudio del período en cuestión.

Siguiendo ese mismo criterio cronológico, y guiados siempre por el objetivo de obtener una visión lo más amplia posible, la selección final de fuentes abarca todas las obras publicadas entre 1939 y 1965 por los autores seleccionados y su análisis se realiza según su año de publicación. Así, por ejemplo, para los cinco primeros años del período tendríamos los siguientes autores y libros de poemas: en 1939, *Primer libro de amor* de Dionisio Ridruejo; en 1940, *Quebrando albores* de Carlos Bousoño, *Ángeles de Compostela: Poema* de Gerardo Diego, *Víspera hacia ti* de José García Nieto, *Poesía en armas* de Ridruejo y *Tiempo de dolor: poesía, 1934-1937* de Luis Felipe Vivanco; en 1941, *Alondra de verdad, Primera antología de sus versos y Romances (1918-1941)*, de Gerardo Diego; en 1942, *Cántico espiritual* de Blas de Otero; y en 1943, *Poemas adrede* de Gerardo Diego, *Poemas del toro* de Rafael Morales y *Sonetos a la piedra y Fábula de la doncella y el río* de Dionisio Ridruejo. En cuanto a las revistas, el corpus de fuentes se completa con los números correspondientes a estos años de *Escorial*, *Corcel* y *Garcilaso*.

Definida la perspectiva histórica y la organización cronológica de las fuentes, quedaba por abordar el aspecto seguramente más conflictivo de esta metodología: el modelo de análisis formal que aplicado al estudio de los libros y las revistas nos permitiese observar y comprender los cambios que se van desarrollando en las formas poéticas de la posguerra española.

### **3. El modelo de análisis formal aplicado**

Como decíamos al principio, una historia de las formas tiene que estar, necesariamente, a medio camino entre la historia y la teoría literaria. Una vez establecida la metodología en la primera de las vertientes señaladas, quedaba desarrollar un modelo de análisis formal que, aplicado a las fuentes, nos permitiese descubrir semejanzas y líneas estéticas generales sin olvidar los aspectos singulares de cada obra y de cada autor. Para ello, partimos de un concepto de forma amplio que comprende tanto

los aspectos que definen la estructura externa del poema como los que repercuten en la estructura interna del mismo, sin olvidar los aspectos visuales o gráficos, como la diseminación de los versos o la ausencia de pausas gráficas.

Resulta evidente, sin embargo, que los distintos aspectos reseñados no son igual de relevantes en todos los poemas, ni su análisis tiene el mismo rendimiento a la hora de obtener una visión diacrónica de los cambios formales. Por ello, el modelo de análisis que venimos aplicando distingue entre una serie de aspectos fijos, que se analizan sistemáticamente en todos los poemas, y una serie de aspectos variables que se estudian o no según la importancia de los mismos en cada caso concreto. Los primeros comprenden básicamente los elementos métricos: número y medida de los versos, la rima y los juegos fónicos —rimas internas, aliteraciones, eufonía—, los encabalgamientos y el ritmo.

Entre los aspectos variables se incluyen fundamentalmente los que corresponden a la estructura interna del poema, en concreto, y, siguiendo el esquema planteado por Luján Atienza (2000), dentro de los niveles lingüísticos de análisis los correspondientes al nivel léxico-semántico y al nivel morfosintáctico. Este conjunto de aspectos variables se complementa con un apartado denominado “varios” en el que se incluyen tanto los aspectos gráficos y visuales del poema como todos aquellos elementos no contemplados en los puntos anteriores —presencia de guiones y/o paréntesis, relaciones con otros poemas, libros o autores etc.— que resulten relevantes en cada caso.

El modelo de análisis así planteado se aplica a cada poema; una vez finalizado el estudio del libro, se elabora un resumen del mismo que se estructura siguiendo esa misma plantilla que acabamos de detallar. En el caso de las revistas, el modelo explicado es válido para el análisis de cada poema, pero a la hora de realizar el resumen o balance general de los aspectos formales, las dificultades, evidentemente, son mayores. En primer lugar, porque tanto los números sueltos de las revistas como cada una de ellas en su conjunto carecen de la unidad que suelen tener los libros de poemas. Y, en segundo lugar, porque las revistas, aunque tengan una línea estética determinada, suelen caracterizarse por su eclecticismo y por terminar acogiendo entre sus páginas a autores muy diversos. Estos aspectos, que las hacen especialmente interesantes como complemento del análisis al ofrecernos una visión más amplia de la vida literaria del momento, hacen al mismo tiempo más difícil reducir su evolución formal a un esquema como el planteado. Es por ello que en el caso de las publicaciones periódicas el modelo de análisis debe contemplar también

otras variables, como la sección que ocupa un poema<sup>1</sup>, los autores que publican en cada número y en la revista en general etc.

Una vez realizado el análisis de las fuentes mediante el modelo que acabamos de exponer surge un nuevo reto: el de estructurar los resultados del mismo siguiendo la metodología histórica ya explicada, es decir, el reto de escribir la historia formal de la poesía de posguerra. Aunque nuestra investigación está aún lejos de alcanzar dicho objetivo, trataremos de exponer en el siguiente apartado una muestra de cómo se pueden combinar los distintos aspectos de esta metodología para obtener una visión diacrónica de los cambios formales.

#### **4. La combinación de la historia y la teoría: hacia una historia de las formas**

La metodología que acabamos de plantear, aunque desarrollada fundamentalmente para tratar de escribir una historia formal de la poesía de posguerra, resulta también muy útil para abordar otro tipo de estudios. Por ejemplo, dado que el método parte del análisis de obras concretas, permite profundizar en el conocimiento de un autor y de sus recursos formales más representativos. Este rendimiento de la metodología planteada pudimos comprobarlo en el estudio «La evolución formal en la poesía de Víctor Botas» que realizamos para el congreso *Víctor Botas y la poesía de su generación: nuevas miradas críticas* que tuvo lugar en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2004. En dicho trabajo, el análisis formal reveló la presencia de una serie de recursos que se mantenían constantes a lo largo de toda la producción poética del autor, aunque su presencia y las funciones que desempeñaban iban cambiando con el paso de los años. En concreto, la métrica —marcada tanto por el uso de formas y metros clásicos como por el intento constante de huir de la retórica convencional—, los versos diseminados y el uso de los paréntesis y los guiones —elementos que ayudaban al poeta, entre otras cosas, a crear un complejo juego de voces y de perspectivas dentro del poema— resultaban fundamentales en la obra de este autor y servían de punto de partida para trazar una visión de la evolución formal de su poesía.

Igualmente, esta metodología sirve para estudiar los cambios de una forma métrica concreta, como pudimos comprobar en nuestro proyecto de investigación *El soneto en la poesía de posguerra: continuidad y cambio. Ensayo de una historia formal: 1940-1950*. En dicho trabajo, el

---

<sup>1</sup> Pensamos, por ejemplo, en los que aparecen en la portada de *Espadaña* en sus primeros números, que por su situación y la polémica literaria que rodea a la revista son susceptibles de ser interpretados en un sentido metapoético.

análisis formal de los sonetos recopilados reveló, entre otras cosas, una evolución paralela entre la ruptura de la estructura externa del poema, es decir, del esquema métrico tradicional del soneto, y la estructura interna del mismo. También pudimos observar una serie de pautas formales que, con algunas variantes, se desarrollaban a lo largo de unos años, coexistiendo en algunos casos, agotándose o transformándose en otros.

Pero sin duda el verdadero reto radica en aplicar esta metodología a la realización de una historia de las formas, es decir, aplicarlo a un período amplio y tratando de abarcar todas las líneas estéticas que se desarrollan en el mismo. Para ello, no basta combinar el análisis formal con la perspectiva histórica ya explicada, sino que es necesario tener también en cuenta otros aspectos como las polémicas literarias, siempre presentes y fundamentales para la propia evolución de la literatura, o los testimonios dejados por los autores, tanto sobre el contexto histórico y literario que les tocó vivir como sobre su propia obra y la poética que la define. Los resultados del análisis formal de las fuentes, por tanto, una vez organizados desde una perspectiva diacrónica deben entablar un diálogo con los diferentes aspectos que definen el contexto literario en el que se insertan, para poder llegar a una comprensión tanto de los cambios que se están operando como de los motores que los impulsan.

Tomemos, por ejemplo, los años de la inmediata posguerra, el período comprendido entre 1939 y 1943 para el que enumeramos el repertorio de fuentes en el segundo apartado de este trabajo. El análisis formal de cada una de las obras nos revela un claro predominio durante esos años del verso regular —es decir, de catorce sílabas o menos<sup>2</sup>— y la métrica tradicional: composiciones basadas en la repetición de un mismo tipo de estrofas —cuartetos, estrofas de cinco o de seis versos etc.—, en estructuras fijas como el soneto y, aunque algo menos abundantes, en series no estróficas como el romance o la silva. Así, por ejemplo, *Primer libro de amor*, de Dionisio Ridruejo, está compuesto por sonetos, septetos, silvas, cuartetos endecasílabos sin rima, estrofas de cinco versos, estrofas de seis versos, tercetos encadenados y un poema en versos alejandrinos sin rima. También *Quebrando albos* de Carlos Bousoño está escrito en su totalidad por formas métricas regulares —cuartetos de versos alejandrinos o endecasílabos, silvas, quintetos, octavas reales etc.—, al igual que *Ángeles de Compostela* de Gerardo Diego —compuesto por sonetos, un romance, cuartetos de versos octosílabos...—, *Víspera hacia ti* de José García Nieto —alterna sonetos y décimas— o los libros compuestos exclusivamente por sonetos, como

---

<sup>2</sup> Para las cuestiones de métrica seguimos a Domínguez Caparrós (1993).

*Poesía en armas y Sonetos a la piedra* de Dionisio Ridruejo, *Alondra de verdad* de Gerardo Diego o *Poemas del toro* de Rafael Morales.

Pero desde el punto de vista métrico, el análisis no termina con un mero recuento de verso y estrofas: no sólo es relevante el predominio de unas formas determinadas, sino también qué función cumplen las mismas dentro del libro en el que aparecen. Así, por ejemplo, es muy diferente el uso de la métrica regular en *Quebrando albores* que en *Víspera hacia ti*; mientras el primero fue escrito cuando su autor tenía sólo 16 años y denota mucho de ejercicio literario, en el segundo las dos formas métricas escogidas se alternan sistemáticamente confirmando una estructura peculiar a la obra que nos permite, a su vez, relacionarla con otros libros de similares características, como *Ángeles de Compostela*. En este libro, que alterna sonetos con otras formas regulares, la variedad métrica responde fundamentalmente a un intento de adaptar la forma al tema de cada poema, variando no sólo la estructura externa sino también los recursos formales utilizados en cada poema; la única forma métrica que se repite es la del soneto en aquellos poemas que describen los ángeles de piedra de la catedral. La repetición de la forma métrica, por tanto, está motivada por razones temáticas y dota de unidad al libro.

Por tanto, a la hora de valorar los cambios métricos que se vayan operando en años sucesivos habrá que tener en cuenta tanto las formas que se utilizan como su función dentro del libro. Así, por ejemplo, en el caso del soneto, aunque a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta su presencia disminuye en los libros de poemas, en los que se mantiene suele pasar a ocupar un lugar más significativo como el prólogo en *Canto de la vida muerta* de Eduardo Cirlot (1945) o *La casa encendida* de Luis Rosales (1949). Todos estos aspectos, junto con el análisis del uso de los encabalgamientos y el ritmo, son los que habrá que tener en cuenta al realizar el panorama métrico de estos años. Del mismo modo, las revistas servirán para confirmar, matizar o contradecir este predominio de la métrica regular en los primeros años de la posguerra española.

Pero no todo lo que encontramos en este período encaja en esos moldes regulares que acabamos de mencionar. Dentro del conjunto que estamos comentando, la obra que más se aleja de esa preferencia por el verso regular y la métrica tradicional es *Tiempo de dolor* de Luis Felipe Vivanco, escrito fundamentalmente en versos irregulares —es decir, de más de catorce sílabas—, sin rima y sin ninguna forma estrófica fija. Esta diferencia es significativa no sólo respecto al conjunto de obras en el que se enmarca, sino también en relación con las obras de Dionisio Ridruejo, poeta que junto a Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco componen el grupo aglutinado en torno a la revista *Escorial*.

No deja de ser llamativo que dos poetas que comparten, en principio, una misma línea estética produzcan obras tan diferentes, sobre todo teniendo en cuenta la aparente uniformidad métrica durante estos primeros años de la posguerra. Para comprender el porqué de estas diferencias hay que tener en cuenta tanto los principios de la estética fascista como el debate que entorno a ella se está produciendo durante estos años en la propia revista *Escorial*, aspectos analizados en profundidad por Sultana Wahnón en *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia* (1998). La estética fascista, elaborada en la preguerra por Giménez Caballero en su obra *Arte y Estado*, se caracteriza fundamentalmente por entender el arte como revelación, como servicio y como propaganda, rasgos a los que se suman la idea de humildad —frente a la soberbia con que resumió Giménez Caballero la actitud romántica— y ciertas exigencias de estilo que como explica S. Wahnón

no estaban implícitas en el concepto de “propaganda” y que se correspondían con lo que otros ideólogos del fascismo español llamarían *entusiasmo*. Se trata, pues, de la exigencia de ese estilo reiterativo, altisonante y patético que, a juicio de Carlyle, correspondía al temperamento heroico-profético. Se conoció también como el “nuevo estilo” de la Falange (Wahnón 1998: 42).

A partir de esta estética fascista así formulada se desarrollarán dos variantes según se haga hincapié en unos aspectos o en otros: la estrictamente fascista o clasicista, que, a grandes rasgos, daba preferencia a las nociones de servicio y propaganda, y la garcilasista, que daba mayor importancia a la noción de arte como revelación. Así, las diferencias en el quehacer poético de Ridruejo y Vivanco se pueden entender como un reflejo de estas dos variantes de la estética fascista, estando Ridruejo más vinculado a la primera y Vivanco a la segunda. De esta forma, el contexto literario y las polémicas estéticas del momento nos ayudan a comprender los resultados obtenidos del análisis formal.

Sin embargo, aunque existan claras diferencias en la concepción poética de estos dos autores, lo cual se refleja entre otras cosas en el molde métrico, también hay similitudes que se revelan sobre todo en la estructura interna del poema. Así, ambos coinciden en un predominio de la esticomitia, es decir, un escaso uso del encabalgamiento, que, unido a la abundante adjetivación y el gran número de adyacentes preposicionales u oraciones de relativo que especifican al sustantivo, confieren a sus poemas un ritmo generalmente pausado y un carácter bastante descriptivo, como se puede apreciar en los siguientes versos de D. Ridruejo (1940: 57):

- (1) Al duro azul, altísimo y desierto,  
huye el color del campo lentamente

y detienen los cerros del poniente  
la triste fuga del paisaje muerto

O en los siguientes de L. F. Vivanco (1940: 22):

- (2) Febrero tiene un eco de nombres olvidados, de ciudades marchitas,  
un eco del crepúsculo que preside la encina de la tierra más sola,  
y por toda su mansedumbre de lluvia y de sol escaso  
yo me voy acostumbrando a la lejanía de los fulgores  
que atravesaban mi alma con una serenidad bienhechora

En ambos ejemplos se puede apreciar tanto el predominio de la esticomitia como la abundancia de adjetivos y otros adyacentes que especifican al sustantivo, confiriendo ese tono descriptivo al poema del que hablábamos antes. Así, en los versos de Ridruejo podemos observar que todos los sustantivos o adjetivos sustantivados tienen algún tipo de adyacente; en el primer verso, el adjetivo sustantivado “azul” está acompañado de tres adjetivos: “al *duro* azul, *altísimo* y *desierto*”; en los dos versos siguientes, “el color” y “los cerros” están acompañados de adyacentes preposicionales, “del campo” y “del poniente” respectivamente; y en el último verso, “la fuga” viene precedida de un adjetivo y seguida de un adyacente preposicional, que a su vez se compone de un sustantivo y su correspondiente adjetivo: “la *triste* fuga *del paisaje muerto*”.

Similares estructuras encontramos en los versos de Vivanco, donde los sustantivos se acompañan con frecuencia de adyacentes preposicionales y éstos, al igual que en el último verso de Ridruejo, suelen componerse a su vez de sustantivo y adjetivo: “un eco *de nombres olvidados, de ciudades marchitas*”, “su mansedumbre *de lluvia y de sol escaso*”, etc. Aunque las semejanzas en la estructura interna no se limitan a las mencionadas —podrían añadirse el abundante uso del símil, una clara preferencia por la conjunción copulativa “y” especialmente en Ridruejo, o por las figuras de repetición etc.— creemos que bastan para ver cómo los resultados del análisis formal deben dialogar con el contexto histórico en el que se insertan y con las polémicas literarias que se están desarrollando, para volver de nuevo a profundizar en el análisis formal y así sucesivamente. Al mismo tiempo, habrá que tener en cuenta la evolución personal de cada autor; así, en el caso de Ridruejo, al analizar los cambios formales que se producen a partir de su crisis ideológica, habremos de compararlos en primer lugar con su anterior producción poética y después con el resto de los autores que publican en ese momento.

Dentro de este pequeño ensayo de aplicación de la metodología nos queda ver cómo complementan el análisis las revistas literarias. Éstas, como hemos dicho anteriormente, sirven para contrastar lo observado en los libros de poemas, comprobar el alcance de las distintas pautas formales, su evolución y, llegado el caso su agotamiento, confirmar el predominio de una o varias forma métricas en un período y estudiar la presencia de otras líneas estéticas diferentes de las encontradas en los autores. En este sentido, y para los años que nos ocupan, es muy interesante el caso de *Garcilaso* ya que al tiempo que refleja la continuidad de esa tendencia clasicista que acabamos de mencionar —tanto en la selección de formas métricas clásicas y en especial el soneto, como en la abundancia del uso del adjetivo y de otros adyacentes del sustantivo— incluye desde sus primeros números poemas con rasgos formales muy diferentes. Frente a lo que se podría esperar en un principio, esta revista acogió en sus páginas gran parte de las tendencias estéticas que se desarrollaron durante esos años, como bien explica Navas Ocaña:

*Garcilaso*, concebida en principio como puesta en práctica de las formulaciones teóricas surgidas en *Juventud*, debería haber cerrado sus puertas a cualquier actividad artística que tuviese alguna relación con la vanguardia. Pero no fue así. *Garcilaso* admitió en sus páginas el postismo de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, el surrealismo lorquiano de Joaquín de Entrambasaguas, los textos poéticos de Cela, de José Luis Hidalgo, del núcleo surrealista catalán: Julio Garcés y Manuel Segalá, de Vicente Aleixandre, de Gerardo Diego, de Dámaso Alonso (Navas Ocaña 1995: 181-182).

Este eclecticismo es uno de los factores que lleva a Navas Ocaña a la conclusión de que se produjo un enfrentamiento entre los fundadores de la revista, «pero no a nivel teórico —en lo referente a postulados estéticos coinciden todos— sino a nivel práctico, de admisión de colaboraciones» (Navas Ocaña 1995: 196). Este eclecticismo a la hora de admitir poetas entre las páginas de la revista convierte a *Garcilaso* en una publicación fundamental tanto para comprender el agotamiento de esa línea clasicista como para observar los indicios de renovación formal que se producen durante esos años de la mano de autores y escuelas poéticas muy diversas.

Precisamente esta contradicción entre los postulados teóricos y los prácticos, que encontramos con frecuencia y en distinto grado en gran parte de las revistas poéticas de posguerra, las convierte en un elemento fundamental para estudiar la variedad de tendencias estéticas y pautas formales que se desarrollan a lo largo de un período. Al mismo tiempo, su prolongación a lo largo del tiempo y el volumen de poemas que suelen incluir nos permiten observar esos cambios a medida que se producen,

seguirlos paso a paso y comprender mejor las distintas etapas que median entre el triunfo o predominio de una línea estética determinada y su agotamiento, evolución o sustitución por otra nueva.

## 5. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos tratado de explicar los puntos fundamentales de la metodología que hemos desarrollado para realizar una historia formal de la poesía de posguerra. Igualmente, hemos intentado mostrar algunos ejemplos de cómo se combinan las dos disciplinas sobre las que se asienta, es decir, la historia y la teoría literaria, y los resultados que se obtienen de su aplicación ya sea al estudio de un autor, de una forma métrica o de un período concreto.

El verdadero reto, como decíamos anteriormente, está en lograr aplicar este método a un período de tiempo prolongado y a un corpus de fuentes amplio. Una metodología como la planteada, que parte del análisis formal de los poemas para ir alejándose cada vez más del objeto concreto de estudio —del poema se pasa al libro, del libro al conjunto de obras publicadas en un mismo año etc.— y entablar un diálogo con otros aspectos distintos a los analizados pero complementarios —como el contexto literario de la obra y las polémicas literarias— en un intento de obtener una visión completa de los cambios que se están produciendo, supone una mayor complejidad a medida que se avanza en la investigación.

Como una cámara cuyo *zoom* empieza enfocando sólo el poema, para después ir alejándose poco a poco y abarcar un mayor número de elementos en su campo de visión, nuestro estudio a medida que se adentra en el período escogido nos obliga a tener en cuenta más autores, más tendencias estéticas, más elementos históricos y literarios que se van sumando a ese panorama cada vez más amplio y complejo. Al mismo tiempo, los resultados obtenidos nos obligan muchas veces a volver sobre lo estudiado, a acercar y alejar sucesivamente el objetivo de la cámara en ese intento de conjugar todos los elementos que manejamos. Pero creemos sinceramente que merece la pena el esfuerzo porque comprender cómo se producen los cambios formales de la poesía de posguerra no sólo nos ayudará a conocer mejor la literatura de esos años sino la propia poesía. Si, como decía Genette, lo único en literatura que al mismo tiempo cambia y permanece son sus formas, vale la pena intentar comprender y contar cómo se producen esos cambios, y más teniendo en cuenta que, como él mismo decía, «esa historia, en lo esencial, está por escribirse».

**Bibliografía**

- Caso González, José Miguel (1980): «Sobre metodología de la historia de la literatura», *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III, 51-56.
- Domínguez Caparrós, José (1993): *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard (1989): «Historia y poética», en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 13-21.
- Luján Atienza, Ángel L. (2000): *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Navas Ocaña, María Isabel (1995): *Vanguardia y crítica literaria en los años cuarenta. El Grupo de Escorial y la «Juventud creadora»*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- Ridruejo, Dionisio (1940): *Poesía en armas*. Barcelona: Ediciones Jerarquía.
- Vivanco, Luis Felipe (1940): *Tiempo de dolor: Poesía 1934-1937*. Madrid.
- Wahnón, Sultana (1998): *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Ámsterdam: Rodopi.

