

La larga marcha: políticas estéticas y larga transición en la joven poesía del tardofranquismo a la restauración democrática

JUAN JOSÉ LANZ

Universidad del País Vasco

juanjose.lanz@ehu.eus

| | |
|---|--|
| Título: La larga marcha: políticas estéticas y larga transición en la joven poesía del tardofranquismo a la restauración democrática. | Title: The Long March: Aesthetic Politics and the Long Transition in the Young Poetry of Late Francoism to the Democratic Restoration. |
| Resumen: A partir de las concepciones de la poesía como una forma de “documento histórico” y de la transición democrática como un proceso de larga duración, se analiza en el presente trabajo las políticas estéticas que marcan la evolución de la joven poesía española a lo largo de los años sesenta y el comienzo de la década siguiente, hacia la restauración democrática. Se analizan las etapas que jalonaron dicho proceso y su paralelismo con los fenómenos sociales y políticos acontecidos en la época, de los que forman parte y conformaron. Este trabajo trata de demostrar que la larga transición política a la democracia, desde el tardofranquismo, fue acompañada de una larga transición ideológica y cultural, que se manifiesta en la poesía española más joven. | Abstract: Based on the conceptions of poetry as a form of “historical document” and the democratic transition as a long-term process, this paper analyzes the aesthetic politics that marked the evolution of young Spanish poetry throughout the 1960s and the beginning of the following decade, toward the restoration of democracy. It examines the stages that marked this process and their parallels with the social and political phenomena that occurred during the period, of which they were part and shaped. This paper attempts to demonstrate that the long political transition to democracy, beginning with the late Franco era, was accompanied by a long ideological and cultural transition, which is evident in younger Spanish poetry. |
| Palabras clave: Poesía como documento histórico, tardofranquismo, transición democrática, políticas poéticas. | Key Words: Poetry as a Historical Document, Late Franco Era, Democratic Transition, Poetic Politics. |
| Fecha de recepción: 16/4/2025. | Date of Receipt: 16/4/2025. |
| Fecha de aceptación: 11/6/2025. | Date of Approval: 11/6/2025. |

1. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO Y LA LARGA TRANSICIÓN

Planteaba Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas* que no es posible establecer una separación entre política y estética, como en cierto modo parecería propugnar una lectura restrictiva de la modernidad y de la respuesta posmoderna. Estética y política se encuentran vinculadas indefectiblemente, dado que “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”¹, que es el espacio de la convivencia del *zoon politikon* aristotélico. El arte no es político porque se plantee un mensaje ideológico previo, ni por la forma de representar las estructuras sociales, sino porque, como la política, se plantea “una distribución nueva del espacio material y simbólico”² en la “división de lo sensible”; arte y política son “dos formas de división de lo sensible dependientes”³ y, en consecuencia, la relación entre ambas deriva de “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración”⁴. El arte, por lo tanto, está regulado por un “régimen estético”, independiente del “régimen representativo” o del “régimen ético”, definido por la “asignación de una cierta forma de aprehensión sensible”⁵. El arte, en fin, construye una utopía en su especificidad estética “en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación”⁶.

Como advirtió Jan Mukarovsky⁷ en su momento, decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales no implica “concebir-la como un testimonio directo o como un reflejo pasivo”; apuntando así a que el reflejo artístico y el realismo no son formas mecánicas de reproducir una verdad previa, sino elementos esenciales del “valor documental” de la obra. Ni tampoco implica asumir un estatismo formal alejado de las

1 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 13.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 14.

5 *Ibidem*, p. 20.

6 *Ibidem*, p. 21.

7 Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 37.

ideologías, pues si, por un lado, ha de tenerse en cuenta “la dimensión ideológica de la forma”, como apuntó Bajtin-Medvedev⁸, por otro, la noción de “construcción”, sostenida por Iuri Tinianov, permite “entender la forma de la obra literaria como una dinamia”⁹, y comprender la evolución literaria, desde una concepción sistémica y dinámica, como un modelo de correlaciones entre sistemas diversos y la elección de una dominante¹⁰. La concepción por parte de Viktor Shklovski de la historia literaria como un proceso de tensión entre escuelas canonizadas y no-canonizadas que se disputan el poder literario en un momento dado como un sistema de fuerzas¹¹ habría de atraer la atención de Itamar Even-Zohar¹² a la hora de plantear una concepción dinámica e histórica (diacrónica) de los polisistemas.

El valor documental de la obra artística es, así, sin perder de vista la dinámica de las correlaciones sistémicas, resultado de la lógica de intercambio simbólico que rige la estructura del campo cultural en cada momento, como vio Pierre Bourdieu¹³. El campo cultural se presenta como “campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas”¹⁴, un campo de luchas que hace del signo, como signo ideológico¹⁵, su espacio de enfrentamiento por el dominio de los “discursos” de poder, sin olvidar que ello, dentro de la lógica marxista¹⁶, implica la presencia de un

-
- 8 Mijail M. Bajtin (pseud. P. N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994, p. 98-100 y 41.
- 9 Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 13.
- 10 Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970, p. 104.
- 11 *Ibidem*, pp. 49-50.
- 12 Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv, 2007-2011, pp. 14-18.
- 13 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 213-261.
- 14 Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28 (1989-1990), pp. 20-42 (p. 21). Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 270-276.
- 15 Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992, p. 32.
- 16 Slavoj, Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 47.

elemento inconsciente social¹⁷, ideológico-libidinal¹⁸ y estético¹⁹, y que los discursos también derivan de y conforman un inconsciente ideológico lingüístico y discursivo. Es, pues, en el signo lingüístico, en el caso de la poesía, donde se da la lucha por el dominio del discurso como espacio de conformación/confrontación ideológica. Estas premisas permiten una concepción de la poesía como “documento histórico”, entendiendo que lo tenido por históricamente estable está construido culturalmente y, en consecuencia, que todo documento cultural forma parte y es formulado en el discurso histórico²⁰. “Documento histórico” es, así, cualquier material perteneciente al tiempo que se historia, es decir, todo aquello que pueda revelarnos algún aspecto que nos permita conocer el pasado desde una perspectiva determinada, todo elemento que nos permita ver la producción cultural, en este caso, del decurso histórico, del relato de la historia.

En su libro *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, proponía Santos Juliá una concepción amplia de la transición en España como un “largo proceso [...] político de transición a la democracia” a lo largo de ochenta años; un camino que permitió “salir de una dictadura construida sobre las ruinas de una guerra civil para encontrarse de nuevo en una democracia”²¹. Es evidente que dicha concepción de la transición democrática en España trasciende los estrechos límites cronológicos que suelen plantearse para esta, desde el atentado contra Carrero Blanco en 1973 y el descabezamiento político del franquismo, y 1977, si se tiene en cuenta la celebración de las primeras elecciones generales, 1982, con el triunfo del PSOE, o 1986, si se considera como fecha clave la incorporación de España al Mercado Común Europeo. Lo importante de esa perspectiva es la visión de la transición como un largo proceso, un proceso de larga duración, que arranca en la misma guerra civil y que tiene sus estadios intermedios, y también sus fracasos, en la guerra, con las revueltas

17 Terry Eagleton, *Cultura*, Madrid, Taurus, 2017, pp. 63-110.

18 Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*, Madrid, Marcial Pons, 2015, pp. 15-29.

19 Jacques Rancière, *op. cit.*

20 Juan José Lanz, *Poesía, ideología e historia. Siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2019.

21 Santos Juliá, *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 15-16.

estudiantiles de 1956 y la “reconciliación nacional” planteada por el PCE hacia mediados los años cincuenta, el denominado por el franquismo oficial como “contubernio de Múnich” de 1962, los movimientos sociales y estudiantiles de los años sesenta, la transformación política después de la muerte de Franco, la amnistía y los estatutos de autonomía, etc. hasta el cuestionamiento del “régimen de 1978” en los movimientos derivados del 15-M.

Si bien los hechos culturales y los históricos tienen sus propias vías, aunque resulten dependientes y relacionados, no puede señalarse un paralelismo perfecto entre ambos, pero una consideración de la transición democrática como un largo proceso permite comprender mejor la adecuación entre el cambio político y el proceso de transformación cultural. Así, si “Franco era, en lo que concierne a la cultura, un cadáver [...] mucho antes de noviembre de 1975”²², no puede decirse que la literatura escrita en esos años, en que la anomalía política se había convertido en normalidad, se desarrollara como si la dictadura no existiera, de espaldas a ella, como señaló hace años Ángel González²³. Cabría preguntarse, como hizo el poeta con respecto a los *novísimos*, si era posible escribir en la segunda mitad de los años sesenta y a comienzos de la década siguiente “una poesía neutral, como si Franco no existiera, incluso [...] como si no hubiese existido nunca”²⁴ y si esta no era precisamente “la última manifestación de la cultura del franquismo”²⁵, dentro de un plan de desideologización de la cultura²⁶ y de reprivatización del espacio literario. Aunque también cabría plantear si ese proceso de análisis autorreferencial y de reprivatización no era una nueva forma de politizar e ideologizar el espacio subjetivo, una forma de manifestar la fusión de lo personal y lo político, de dinamitar

22 Santos Juliá y José-Carlos Mainer, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, p. 85.

23 Ángel González, “Poesía española contemporánea”, *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1980), pp. 4-7.

24 *Ibidem*, p. 5.

25 *Ibidem*, p. 7.

26 Araceli Iravedra habla a este respecto de “desrealización”, en “Escribiendo en diagonal: poéticas de la resistencia y estrategias de la clandestinidad (1950-1975)”, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, eds. Cristina Somolinos Molina y Cristina Suárez Toledano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 23-46 (p. 40).

las fronteras entre lo privado y lo público. El final del franquismo no trajo inmediatamente en lo cultural nada decisivo²⁷, quizás porque ya se había venido operando un cambio estético desde muchos años antes de la muerte del dictador dentro de ese largo proceso de transición que se venía operando en España y porque los efectos de ese acontecimiento político comenzarían a manifestarse culturalmente años más tarde.

2. LA CRISIS DEL REALISMO

¿Dónde situar el cambio poético que acontece en los años sesenta? ¿Dónde ubicar ese triunfo de uno de los estratos concurrentes alternativos en la tensión del polisistema literario en dicha década? ¿Cómo determinar esa “zona literaria”, al decir de Bourdieu, ese “campo” en el que acontece la lucha de poderes por instaurar la novedad que implica el desplazamiento de los gustos jerarquizados hacia el pasado? Incluso hablar de cambio poético en los años sesenta ya implica un juicio previo y una consideración diferente en el proceso de transformación que sufre la poesía, pues buena parte de la crítica y de la historiografía suele situar ese momento en 1970, con la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, la antología emblemática de José María Castellet. Y es evidente que según dónde pongamos el objetivo, varía completamente la imagen captada.

Suele situarse el comienzo del proceso de un cambio de paradigma estético para la literatura española en torno a 1962-1964. Como es bien sabido, “alrededor de 1962 —señalará Castellet en el “Prólogo” a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)— los postulados teóricos del “realismo” empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó”²⁸. El realismo se va a convertir en una verdadera “pesadilla estética”²⁹ que va a derivar en una “voluntad de ruptura” manifiesta en autores que “en los primeros años 60 eran totalmente desconocidos”³⁰. La nueva generación

27 Santos Juliá y José-Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 83.

28 José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 17 (hay reedición: Barcelona, Península, 2001).

29 *Ibidem*, p. 18.

30 *Ibidem*, p. 19.

de escritores “se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores”³¹, lo que hará que la lógica evolución estética se manifieste no como cambio, sino como ruptura radical frente a los postulados precedentes. No cabe duda, como se atisba en las palabras de Castellet, de que los postulados del “realismo” se habían convertido en “pesadilla estética” no solo para una parte de los más jóvenes, sino también para “algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó”, en la que se incluía el propio crítico, que había promocionado dicha estética a través de las antologías *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965).

Prueba de esa disidencia en el realismo propugnado será el “Seminario Internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea” celebrado en octubre de 1963 en Madrid, bajo los auspicios del Congreso para la Libertad de la Cultura, una institución subvencionada con fondos de la CIA, que supondrá uno de los hitos fundamentales en el proceso de “acoso y derribo” del realismo durante los años sesenta, tal como lo ha descrito Santos Sanz Villanueva³². Es significativo que escritores e intelectuales, muchos de ellos de pensamiento filomarxista o izquierdista, participaran en este seminario promovido por una entidad cuyo objetivo principal era establecer una “cabeza de playa” en Europa Occidental desde la cual se pudiese detener el avance de las ideas comunistas, apoyando a diversos intelectuales para que persuadieran a sus colegas de distanciarse de las asociaciones y grupos comunistas, dirigiendo su apoyo a una élite intelectual que al mismo tiempo consolidara una Europa Occidental unida, bajo el dominio cultural y económico norteamericano y que cuestionara las críticas tanto al sistema cultural como al modelo democrático estadounidense³³. Cabe deducir, por lo tanto, que el seminario de 1963 no fue sino

31 *Ibidem*, p. 21.

32 Santos Sanz Villanueva Santos, *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2024. Vid. Jordi Amat, “Grietas del realismo social. El coloquio sobre realidad y realismo en la literatura contemporánea (1963)”, *Ínsula*, 755 (2009), pp. 19-22. Bénédicte Vauthier, “A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*”, en eds. Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez, *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 211-250.

33 Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, pp. 145-146.

una de las primeras muestras en España de una política norteamericana de colonización ideológica y cultural, el intento de ir atrayendo a las élites políticas, militares e intelectuales a la órbita americana, consecuencia en primer lugar de los acuerdos firmados con EE. UU. en 1953 y del impulso de las relaciones entre ambos países con la breve visita en 1959 de Eisenhower, así como de la política económica promovida por el Plan de Estabilización de 1959. El propio Castellet evocó en *Los escenarios de la memoria*³⁴ el golpe de realidad que supuso el seminario para su pensamiento político y literario. En unas páginas inéditas hasta hace poco, Luis Martín-Santos reflexionaba sobre las consecuencias de dicho seminario y concluía: “Puede suponerse que el encuentro de Madrid no será baldío. El impacto que han sufrido los españoles jóvenes va a ser premonitorio [...] de la aparición de una nueva generación de escritores cuya capacidad técnica y estética estará a la altura de sus homólogos europeos”³⁵. Es remarcable también que dicho seminario coincidiera con la carta al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, firmada por 102 intelectuales, encabezados por Vicente Aleixandre y Pedro Laín Entralgo, sobre la represión de los mineros en huelga de Asturias, con el eco de esa misiva en otros núcleos solicitando al Ministro “una política de liberalización de las instituciones y de las formas de gobierno en España” y una apertura al “diálogo” con el inicio de la publicación de la revista *Cuadernos para el Diálogo* por esas mismas fechas, “con el honrado propósito de facilitar la comunicación de ideas y de sentimientos entre hombres de distintas generaciones, creencias y actitudes vitales”³⁶. Interesante también para ver la “cuestión palpitante” de la literatura social a comienzos de la década es la encuesta que entre 1961 y 1962 realiza Sergio Vilar a los intelectuales y artistas españoles: *Manifiesto sobre Arte y Libertad, encuesta entre los intelectuales y artistas españoles* (1963)³⁷.

34 José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 211-214.

35 Luis Martín-Santos, “El coloquio internacional sobre realismo y realidad de octubre de 1963 (inédito)”, *Ínsula*, 936 (2024), pp. 4-6 (p. 6).

36 Santos Juliá, ed., *Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, pp. 449-467.

37 Sergio Vilar, *Manifiesto sobre Arte y Libertad, encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1963. (Existe reed.: Barcelona, Fontanella, 1964).

Un balance de la literatura española en ese momento podía verse a través de las respuestas a la encuesta realizada por *Ínsula* en diciembre de 1963 sobre la situación al finalizar el año³⁸, donde José Ángel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social, siguiendo lo planteado un par de años atrás en *El Ciervo*, y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su “obsesión por el tema”, la concepción comunicativa en que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo. También Gerardo Diego comentaba desde las páginas de *ABC* en 1962 el agotamiento de la moda de la poesía social en un artículo titulado así: “Poesía social”³⁹. Ya en 1961, en el prólogo a su antología *Nuevos poetas españoles* (1961), Luis Jiménez Martos se preguntaba: “¿Nos hallamos en el umbral de un tiempo nuevo en el que junto a las repercusiones de la rehumanización y de la nueva poesía “social” esté el ensueño, el misterio, la plena subjetividad y belleza?”⁴⁰. Y dos años más tarde, en la encuesta citada de *Ínsula*, encontraba la respuesta: “La llamada “poesía social” se encuentra en trance de agotamiento por insistencia en los mismos temas”. La polémica entre las concepciones de la poesía como modo de conocimiento o como comunicación, que había constituido uno de los ejes del debate poético de los años cincuenta⁴¹, tenía sus últimos testimonios en las poéticas de signo diferente de Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente recogidas en la antología *Poesía última* (1963), preparada por Francisco Ribes⁴², pero también en un artículo de Antonio Gamoneda publicado en noviembre de ese año en *Ínsula*, “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, donde reclamaba “una activación de la conciencia” y “la lucha por un estilo —un superlenguaje— necesariamente subjetivo”⁴³. Precisamente *Conciencia* (1962) era el título con el que Luis Fera había ganado el premio Adonáis de 1961, que representaba “el *esteticismo* de un “caso

38 VV. AA., “Encuesta de *Ínsula*”, *Ínsula*, 205 (1963), pp. 3 y 5.

39 Gerardo Diego, “Poesía social”, *ABC* (13/07/1962), p. 45.

40 Luis Jiménez Martos, ed., *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961, p. 16.

41 Vid. Juan José Lanz, *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2009.

42 Francisco Ribes, ed., *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963.

43 Antonio Gamoneda, “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, *Ínsula*, 204 (1963), p. 4.

de conciencia”⁴⁴. Un repliegue semejante hacia lo subjetivo, hacia “la claridad interior”, apuntaba José Manuel Caballero Bonald en su “Crónica de poesía” para *Ínsula* en diciembre de 1963, al comentar, con respecto a *Vida anterior* (1963), de María Beneyto, “la exploración del paisaje moral y material de la infancia [...] como un saludable y eficaz medio de oponer a la confusión externa la claridad interior”⁴⁵; algo que también había subrayado al comentar un año antes *Como si hubiera muerto un niño* (1961), de Carlos Sahagún (“El poeta ha querido edificar con los más incontaminados materiales de su contorno una nostálgica senda de reencuentros con su niñez”), no exento de un marcado sesgo ético (“se me antoja de una sintomática proyección ideológica este prurito de aferrarse a la infancia en busca de todo lo que el tiempo y las circunstancias le arrebataron al hombre de alguna forma”⁴⁶). El poeta jerezano señalaría años más tarde en sus memorias:

Como bien se sabe, el realismo social apenas permaneció en activo cinco o seis años y murió de muerte natural. Fue languideciendo como languidece cada cierto tiempo cualquier tendencia literaria, que se extingue paso a otra, lógicamente promovida por la propia dinámica de la historia. Claro que también influyó el cansancio, la decepción, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales⁴⁷.

El cambio estético apuntado podía percibirse para la poesía ya en algunos nuevos libros, aparecidos entre 1962-1964, de autores mayores, como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, pero también en la aparición de los primeros libros de algunos poetas más jóvenes, como Luis

44 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Toco la tierra*, de Ángela Figuera, *Conciencia*, de Luis Fera”, *Ínsula*, 187, p. 5.

45 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Vida anterior*, de María Beneyto, *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno”, *Ínsula*, 205, p. 7.

46 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Si mañana despierto*, de Jorge Gaitán Durán, *Como si hubiera muerto un niño*, de Carlos Sahagún”, *Ínsula*, 186, p. 6.

47 José Manuel Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 246.

Feria (*Conciencia*, 1962), Manuel Padorno (*A la sombra del mar*, 1963), Félix Grande (*Las piedras*, 1964), etc. y algunos jovencísimos, como José-Miguel Ullán (*El jornal*, 1965), Diego Jesús Jiménez (*Ámbitos de entonces*, 1963, y *La ciudad*, 1965) o Pedro Gimferrer (*Mensaje del Tetrarca*, 1963). La antología *Poesía última* (1963), de Francisco Ribes, venía a establecer el mapa de la nueva situación poética frente al descrito once años atrás en la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952).

3. UN NUEVO MAPA POÉTICO

Ese nuevo mapa poético que dibujaba *Poesía última* (1963) estaba, sin duda, en las miras de los jóvenes editores de *Claraboya*, una revista leonesa de poesía que, en su primer editorial, correspondiente a septiembre-octubre de 1963, declaraba la voluntad de cerrar la larga posguerra e iniciar una transición poética, a punto de que la dictadura comenzara a festejar los xxv Años de Paz:

De la posguerra para acá, aparecieron dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado, el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido, nada ha dado a ganar a nuestra literatura. [...] Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años⁴⁸.

La iniciativa de *Claraboya* no iba a caer en saco roto, y las páginas de la revista, abiertas pronto a la colaboración de los jóvenes poetas más representativos del panorama español, dieron cabida a un proyecto conjunto con una de las colecciones poéticas más significativas del momento, El Bardo, dirigida por José Batlló, quien ya tenía experiencia como editor de la revista *La Trinchera*, en su etapa sevillana de 1962, y que iniciaría dicha colección en marzo de 1964 con *La linterna sorda*, de Gabriel Celaya⁴⁹. Desde el n.º 7, que iniciaba el año 1965, la revista se va abriendo a

48 *Claraboya*, 1 (1963), p. 5. Existe edición facsímil: Madrid, Visor-Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

49 José Batlló, *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, Barcelona, Los Libros de

colaboraciones de jóvenes autores, más allá del núcleo rector (Luis Mateo Díez, Agustín Delgado, Ángel Fierro y José Antonio Llamas), con la voluntad de ser portavoz de la poesía nueva: “Que este segundo año de edad de *Claraboya* siga respondiendo a la fórmula que subtitula a la revista como de la poesía nueva”⁵⁰, señalaba la nota editorial de aquel número. En sus páginas, a lo largo de ese año, se dan a conocer poemas de Diego Jesús Jiménez, José María Álvarez, Carlos López Cortezo, Joaquín Puig, José Batlló, José-Miguel Ullán, José Elías, José Esteban, Josefa Contijoch, Manuel Vázquez Montalbán, además de los poetas del grupo editor de la revista, de otros autores próximos al grupo (Antonio Gamoneda, Jesús Torbado, César Aller) y algunos autores más o menos consagrados (Gabriel Celaya, Claudio Rodríguez). “Si *Claraboya* —escribía Martín Vilumara (pseud. de José Batlló) al frente del n.º 12 (1966), que se presentaba como un número antológico— parece ser la única revista donde las nuevas, novísimas, promociones encuentran su tribuna, El Bardo se nos antoja también la única colección donde el poeta joven encuentra posibilidades de publicar”⁵¹. En aquel número se ofrecía una muestra de once poetas nacidos después de 1930 (Carlos Álvarez, Rafael Ballesteros, Alberto Barasoain, José Batlló, José Elías, Pedro Gimferrer, Joaquín Marco, Ángel Pariente, José-Miguel Ullán, Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Vélez Nieto), en los que, dentro de las lógicas diferencias que van desde “el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria” hasta “un nuevo romanticismo en la expresión”, Vilumara-Batlló percibía un empeño común de “reconvertir la expresión en algo operante” dirigido a la consecución de “una sociedad sin clases ni discriminaciones raciales, regionales o nacionales”. Que *Claraboya*, como revista, y El Bardo, como editorial, eran los ejes de una nueva vanguardia poética dentro de la joven generación española lo iba a confirmar José Ángel Lubina (pseud. de Agustín Delgado) en la presentación del siguiente número, corres-

la Frontera, 1995. *Vid.* Alexandra Dinu, “Modernidad cultural e ideología en las colecciones El Bardo (1964-1974) y Ocnos (1969-1983): situación en el campo literario y censura”, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, eds. Cristina Somolinos Molina y Cristina Suárez Toledano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 69-100.

50 *Claraboya*, 7 (1965), p. 5.

51 Martín Vilumara (pseud. José Batlló), Editorial, *Claraboya*, 12 (1966), pp. 5-7.

pondiente a enero-febrero de 1967, donde se reunía una muestra de los cuatro miembros del equipo rector de la revista, que señalaba “la aparición de una nueva generación poética joven”, cuya edad se encuentra entre los veinte y los treinta años y que encuentra “la expresión de su voz, en dos órganos bien definidos: nuestra revista y la colección de libros *El Bardo*”. Y concluía: “A treinta años de la Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66*”⁵². El n.º 15 (mayo-junio de 1967) de la revista se concebía también como un número antológico de la más joven poesía española, con poemas de Pedro Gimferrer, Joaquín Rodríguez Lobato, José María Delgado, Guillermo Carnero, José Castro Rabadán, Andrés Mellado, Juan Luis Panero, Javier Coy, Josefa Contijoch, Angélica Bécker y Marcos Ricardo Barnatán. Desde las páginas de la publicación se analizaba también la poesía más reciente, señalando algunas de las líneas más destacadas (esteticismo, narrativismo superador de la poesía social, poesía reflexiva, etc.), se cuestionaba el neorromanticismo expresivo de *Arde el mar*, de Gimferrer, y se destacaba el modelo de “fórmulas rotas”, al modo de César Vallejo, en *Música amenazada*, de Félix Grande, o se reivindicaba la importancia de la poesía de Luis Cernuda. Los editores de la revista veían a fines de 1967 a Joaquín Marco y Félix Grande como “inmediatos precursores” de las nuevas tendencias juveniles y a los poetas de la generación del 50 como “faros mayores de edad”; para concluir que “había ya gérmenes de todo lo que iba a venir [...] en las introducciones de la Antología de poetas jóvenes editada en Taurus [*Poesía última*], verdadero tratado de la poesía que hoy se escribe”⁵³. Los números finales de la revista fueron monográficos, algunos de ellos dedicados al equipo editorial de la revista, entre los que destacaba como poeta Agustín Delgado, quien publicaría en estos años *El silencio* (1967), *Nueve rayas de tiza* (1968) y *Cancionero civil* (1970).

Con ser uno de los casos más destacables en las revistas juveniles por dar a conocer a la poesía del momento en esa transición estética y cultural a mediados de los años sesenta, *Claraboya* no fue el único. Aparte de otras publicaciones juveniles, como *Problemática-63*, *La Trinchera*. Frente

52 José Ángel Lubina (pseud. de Agustín Delgado), Editorial, *Claraboya*, 13, p. 5. Vid. Juan José Lanz, *La revista “Claraboya” (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005, pp. 124-138.

53 *Claraboya*, 18 (1967), pp. 3-5 (p. 4).

de poesía libre, *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera, Artesa, Aldonza, Poesía 70*, etc.⁵⁴ que irían mostrando la producción de los autores más jóvenes, fue *Caracola. Revista malagueña de poesía*, en el n.º 143 (septiembre de 1964), la encargada de ofrecer una de las primeras muestras antológicas de ese cambio estético que apunta la incorporación de una nueva promoción poética, en una temprana entrega de poesía universitaria preparada por José-Miguel Ullán, donde se recogen, entre los de veinte autores de edades comprendidas entre los diecinueve y veintiséis años, poemas de José María Álvarez, José Batlló, Agustín Delgado, Isidre Molas, Arcadio López Casanova, Jenaro Talens o Carlos López Cortezo⁵⁵. Muchos de los poemas allí recogidos presentaban ecos o referencias a los principales autores sociales, cuando no una clara temática vinculada a la poesía social, como marca textual de su adscripción a una poética comprometida. A la antología de *Caracola* respondería Leopoldo de Luis en el n.º 159-160 (enero-febrero de 1966) con otra selección de poemas de autores “casi adolescentes, alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras”, que mostraban “una posibilidad más en la vida de España hacia el futuro”⁵⁶. Entre los seleccionados se encontraban Francisco Marcos Marín, Jorge Urrutia, Manuel Pizán o Antonio Sama, en los que se percibía quizás “un sentimiento de angustia por la acción, por el tiempo que creen que se les va”⁵⁷.

El 4 de junio de 1965 aparecía, dentro de un proyecto que pretendía agrupar temáticamente una selección de la poesía española contemporánea desde 1939 a 1964, la antología de *Poesía social*, preparada por Leopoldo de Luis⁵⁸. Hasta tal punto es llamativo que en una selección poética bajo ese modelo estético la mayor parte de los poetas antologados cuestionen en sus declaraciones la vigencia de la corriente social, que Julia Uceda llegaría a hablar en enero de 1967 de “La traición de los poetas sociales”, en un conocido artículo de *Ínsula*⁵⁹. Desde las páginas de la an-

54 Véase Juan José Lanz, *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005.

55 *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 143 (1964).

56 Leopoldo de Luis, “Presentación”, *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 159-160 (1966), pp. 7-11 (p. 7).

57 *Ibidem*, p. 10.

58 Leopoldo de Luis, ed., *Poesía española contemporánea. Poesía social. Antología (1939-1964)*, Madrid, Alfaguara, 1965.

59 Julia Uceda, “La traición de los poetas sociales”, *Ínsula*, 242 (1967), pp. 1 y 12.

tología, Jesús López Pacheco apuntaba en su “Poética”: “Desde hace poco está de moda atacar a la literatura social, a la poesía social, incluso desde aquellas posiciones desde las que, ideológicamente, parece menos propio que se haga”⁶⁰. Desde las páginas de *Triunfo*, Eduardo G. Rico señalaba en su reseña de la antología, en el n.º 167 (14/08/1965), el propósito de esta de “airear una poesía que, en contra de sus presupuestos, no acaba de obtener un rendimiento positivo en el nivel de problemas en que se halla instalada, al menos en esta coyuntura, [...] tal vez porque sus cultivadores no han encontrado aún la forma en que expresar los nuevos contenidos”. Para Rico, la “escuela” social se “encuentra en un *impasse*” y la antología “constituye un buen revulsivo, una excelente llamada de atención hacia sus planteamientos y objetivos”⁶¹. En el mismo sentido se había expresado unos meses atrás al reseñar *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, donde apuntaba que “a la altura de 1965 resultaría muy útil una revisión” del programa de la poesía social y “una reconsideración de su validez en las condiciones actuales” (n.º 154, 15/05/1965)⁶². Desde las páginas de *Triunfo*, Eduardo G. Rico había emprendido una particular batalla contra las manifestaciones literarias del realismo desde 1964, pero no era el único ni tampoco era solo esa publicación la que incidía en el ataque a la estética realista⁶³. Incluso con un tono mucho más moderado, Emilio Miró señalaría en su reseña de la antología, publicada en *La Trinchera* (n.º 1, marzo de 1966), que la antología ofrecía una muestra “de una poesía, que en estas fechas, ya desmitificada, se ofrece en sus grandezas y miserias”⁶⁴. Esa situación de *impasse* en la literatura social, y en concreto en la poesía, sería denunciada desde diversos frentes. Jaime Gil de Biedma, profetizará en su “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” “una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado [...] durante los últimos quince años”⁶⁵. Es significativo que

60 En Leopoldo de Luis, ed., *Poesía española contemporánea*, p. 379.

61 Eduardo G. Rico, reseña de *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, *Triunfo*, 167, (14/08/1965), p. 7.

62 Eduardo G. Rico, reseña de *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, *Triunfo*, 154, (15/05/1965), p. 9.

63 Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, pp. 197-206.

64 Emilio Miró, reseña de *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 1, 2ª época (1966), pp. 54-56 (p. 56).

65 Jaime Gil de Biedma, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura

ese *impasse* de la poesía social, esa “reacción”, coincide con la aparición en 1965 de *El crepúsculo de las ideologías*, de Gonzalo Fernández de la Mora, epítome del proceso de desideologización que promueve el régimen como base de su política tecnocrático-consumista. En 1964, en su “Homenaje a Luis Cernuda”, incluido en *El furgón de cola* (1967), Juan Goytisolo ya había señalado: “Después de haber dado una docena de obras estimables, la poesía social española ofrece signos inequívocos de reiteración y agotamiento”⁶⁶. Un jovencísimo Pedro Gimferrer (aún no ha cumplido dieciocho años) escribe en un artículo publicado en *Tarrasa Información* el 28 de marzo de 1963, al comentar la película *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rossi, la siguiente declaración estética y programática:

Aun a riesgo de verme anatemizado por los primates de nuestra crítica comprometida, debo confesar que me cuento entre los que creen que toda obra de arte se cumple en sí misma y está completamente desvinculada de cuanto no pertenezca al ámbito de la estética. Más claro, creo, así como suena, en el arte por el arte⁶⁷.

Es evidente que algo estaba cambiando en la poesía española a mediados de los años sesenta, y mientras algunos poetas jóvenes seguían clamando en la estela machadiana “Cuando llegue el momento sabrá estar / a la altura de las circunstancias” (José Batlló) o desde la protesta de tonos brechtianos “Es fecunda / la savia proletaria” (José-Miguel Ullán), otros desde una vertiente más esteticista escribían “Desde la playa al mar arrasándose va el cielo de otoño” (Pedro Gimferrer). Entre un extremo y otro se debatía la poesía joven en la segunda mitad de los años sesenta. Joaquín Marco, en un artículo titulado “Sobre la poesía joven”, señalaba en el primer número de la segunda época de *La Trinchera. Frente de poesía libre* (marzo de 1966): “Nuestra vanguardia no debe abandonar unos postulados de contenido que la definen, pero tal vez sea conveniente que

al comenzar 1965)”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 200-206 (p. 206). Vid. Laureano Bonet, ““Letter from Spain” / “Carta de España”: historia de un artículo de Jaime Gil de Biedma”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 47, 3 (2022), pp. 201-247.

66 Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 171.

67 Pedro Gimferrer, “*Salvatore Giuliano*, o el cine como medio”, *Tarrasa Información* (28/03/1963), p. 5.

en esta minoría se estudien problemas de forma”⁶⁸. Y añadía: “La experimentación debe llevarse de nuevo a la poesía”. Para concluir señalando que “Joven poesía debe ser poesía en la historia”, y atisbar “un nuevo romanticismo [que] parece desprenderse de las más recientes obras de jóvenes poetas”⁶⁹. En ello insistiría un año más tarde el crítico y poeta desde las páginas de *Destino* (10-VI-1967) en un artículo titulado “La nueva poesía española”, donde repasaba la reciente aparición de *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán, y *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero; allí sentenciaba:

La poesía española sufre una lenta evolución que la distancia cada vez más de lo que se entendía hacia los años cincuenta por “poesía social”. Incluso los poetas más representativos de esta tendencia se muestran poco partidarios de la permanencia en la misma línea. [...] El fenómeno será particularmente acusado en las últimas promociones⁷⁰.

Marco hacía referencia a los poemas publicados por estos autores en *La Trinchera*. En las páginas del número mencionado de esa revista aparecían varios poemas de Vázquez Montalbán (“Yramín, la gótica”, “Otoño cuarenta”, “Las masas corales” y “SOE”), que se incluirían meses más tarde en *Una educación sentimental* (1967), y también poemas de José Elías, que publicaría en 1968 *Cruzar una calle para escaparse de casa*. La segunda entrega de *La Trinchera* (junio de 1966) tenía un cierto carácter antológico, incluyendo poemas de autores mayores, como Gabriel Celaya y José Agustín Goytisolo, junto a los de otros jóvenes poetas, como Félix Grande (“Pasos en la escalera”), Angélica Becker, Antonio Rabinad, Joaquín Puig y el inédito Guillermo Carnero, que da a conocer su poema “Ávila”, con el que abriría un año más tarde *Dibujo de la muerte* (1967). Si en la sección de crítica del número anterior se adelantaban las páginas finales de la versión castellana de *Poesía, realismo, historia*, de Castellet, en este Antonio Escohotado escribía sobre la “Actualidad del Surrealismo”.

68 Joaquim Marco, “Sobre la poesía joven”, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 1, 2ª época (1966), pp. 25-27 (p. 27).

69 *Ibidem*.

70 Joaquim Marco, “La nueva poesía española”, *Destino*, 1557 (10/06/1967), p. 55.

Que algunas opciones estéticas estaban enfrentadas en la poesía joven lo muestra el contraste de opiniones entre Gimferrer y Ullán a la hora de reseñar en las páginas de la revista el tercer libro de Claudio Rodríguez, *Alianza y Condena*; mientras que para el primero “nos hallamos ante un libro de transición”⁷¹, para el segundo es “un fiel exponente de dominio expresivo y madurez de pensamiento”⁷² y “una de las mejores obras poéticas escritas en nuestra postguerra”⁷³.

Pero no estaban todas las líneas rotas entre los poetas más jóvenes y los de la generación anterior. En el n.º 19, correspondiente a julio de 1966, de la revista mexicana *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, dirigida por Santiago Mondragón y Margaret Randall, Batlló, corresponsal en España de la publicación, presenta una antología de “20 poetas españoles contemporáneos”⁷⁴, donde se incluían poemas, entre otros, de Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Gabriel Ferrater, Carlos Álvarez, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Joaquín Marco, y algunos jóvenes, como Manuel Vázquez Montalbán (“El suicidio de Mitia Karamazov”), José-Miguel Ullán (“Homenaje a Miguel Hernández”), o el propio José Batlló (“Cuando en la paz de la noche” y “Yo quise contar historias”). La selección se iniciaba con unos textos de Carlos Lerena Alesón, fundador de la revista *Sarrico*, en Bilbao, con la significativa dedicatoria “Con Blas de Otero. Con cuantos nos hemos hecho en la espera, España-ahogándose”, y sus poemas delataban la clara influencia del autor bilbaíno. Era evidente el peso que la temática social tenía en la selección de poemas, desde la evocación de la guerra (“El campo de batalla”, de Ángel González, “Lección de historia”, de Carlos Álvarez), la memoria de los niños de la guerra (“In memoriam”, de Gabriel Ferrater, “Autobiografía”, de José Agustín Goytisolo), la proclama de la necesaria libertad (“Blanco de España”, de José Manuel Caballero Bonald), la crítica a los poetas no comprometidos (“Los celestia-

71 Pedro Gimferrer, reseña de *Alianza y Condena*, de Claudio Rodríguez, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 2, 2ª época (1966), pp. 39-42 (p. 42)

72 José-Miguel Ullán, reseña de *Alianza y Condena*, de Claudio Rodríguez, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 2, 2ª época (1966), pp. 42-43 (p. 42).

73 *Ibidem*, p. 43.

74 José Batlló, “20 poetas españoles contemporáneos”, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, 19 (1966), pp. 125-176.

les”, de José Agustín Goytisolo), la mala conciencia de clase (“Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario de primavera”, de Jaime Gil de Biedma), la reivindicación de los oprimidos (“La contrata de mozos”, de Claudio Rodríguez, “Los desgraciados”, de Joaquim Horta), la denuncia de la hipocresía (“Sobre el lugar del canto”, de José Ángel Valente), la evocación de los iconos poéticos más significativos (Blas de Otero, Miguel Hernández), etc. Dentro de esas líneas, los poemas de Vázquez Montalbán, Ullán o Batlló no parecían disonar con los de estos autores. El propio Ullán, en su reseña de *La memoria y los signos*, de José Ángel Valente, aparecida en la entrega de *La Trinchera*, correspondiente a junio de 1966, destacaba la importante producción reciente de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Caballero Bonald, Carlos Barral o Félix Grande, entre otros. Sin embargo, al reseñar un año más tarde *Siete representaciones*, de José Ángel Valente, en *Ínsula* (n.º 252, noviembre de 1967), establecía un panorama bastante más sombrío de la poesía inmediatamente precedente, apuntando el desfase de la poesía española con respecto al resto de la poesía occidental y criticando la “coartada demasiado simple y, además, errónea” que supone “identificar contexto sociopolítico con cultura creativa”. De ese estado de postración que percibe el poeta salmantino solo consigue “entresacar tres nombres que, a mi juicio, salvan la poesía española de los últimos tiempos”: Claudio Rodríguez, Ángel González y José Ángel Valente⁷⁵.

4. LA “NUEVA POESÍA”

Lo cierto es que en torno a 1966-1967 comienza a ser habitual la referencia a la “joven poesía española” o a la “nueva poesía”, al aire de otros marbetes semejantes que se van extendiendo por el país por influencia extranjera o como producto propio, como “nova cançó”, “nouvelle vague”, “nouveau roman”, “nouvelle critique”, etc. e implícitamente comienza a plantearse la idea de una ruptura estética con la poesía anterior, que irá creciendo en los años finales de la década⁷⁶. Por esas fechas se publica en

75 José-Miguel Ullán, “El día de la ira. (Sobre el último libro de José Ángel Valente)”, *Ínsula*, 252 (1967), pp. 7 y 14.

76 Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 55-97.

El Bardo *Doce jóvenes poetas españoles* (1967)⁷⁷, y aunque la “Nota editorial” indique que “no se trata [...] de una muestra antológica ni mucho menos del acta de nacimiento de una nueva promoción”, el hecho de presentar reunidos a un grupo de autores que en su mayoría no alcanza los treinta años supone ya un acto promocional importante. Los recogidos en el libro son: Francisco J. Carrillo, Rafael Ballesteros, Agustín Delgado, José Pablo González Martín, Ángel Pariente, Alberto Barasoain, José Batlló, Manuel Betanzos, José Elías, José María Guelbenzu, Juan Orellana y Jorge Urrutia. Ullán no pudo ser incluido por censura administrativa. En las páginas de aquel volumen se leían poemas dentro de la más característica poesía social, como el tema de España en “Patria España”, de Jorge Urrutia, dedicatorias a Antonio Machado (en “El pueblo con Machado”, de Francisco J. Carrillo), la evocaciones de la guerra o el tono neopopular de la protesta (los poemas de “Sinceramente decidido”, de Jerónimo Pablo González Martín), pero ya se percibía una renovación estética, en una poesía narrativa, como la de José Elías y José Batlló, o en el objetivismo irónico de “Si yo tuviera una escoba...”, de Agustín Delgado. El Bardo ya había dado a conocer algunos títulos de jóvenes poetas, como *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez, *Arde el mar*, de Gimferrer, una parte del dinero de cuyo Premio Nacional fue destinado a la edición de *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán⁷⁸, *Amor peninsular* y *Un humano poder*, de Ullán, cuyas iniciales (U.H.P.) remitían intencionadamente a la consigna Uníos Hermanos Proletarios, durante la república y la guerra civil, y que se incluía en 1966 en los Cuadernos de “El Bardo” como 1ª serie de la sección “Nueva poesía española”.

Hacia mediados de ese año, dentro de una denominada “operación salvamento”, se publica en la editorial Pájaro Cascabel *Antología de la joven poesía española* (1967), preparada por Enrique Martín Pardo, que se presenta como una antología que “por primera vez [...] da a conocer a la generación más joven, una generación desmitificadora que no ha creado maestros”, rezaba la contracubierta. Sin un criterio restrictivo, el libro,

77 VV. AA., *Doce jóvenes poetas españoles*, Barcelona, El Bardo, 1967.

78 En carta de 16 de noviembre de 1965 al Ministerio de Información y Turismo, José Batlló definía la poética de *Una educación sentimental* como el “intento de superar —en la línea de la mejor poesía contemporánea— los tópicos populacheros y tantas veces panfletarios de la llamada poesía social”, en Alexandra Dinu, *op. cit.*, p. 74.

abierto “a todas las tendencias y a las posturas más dispares”, recoge una breve muestra de treinta y nueve autores que “no pasan de los treinta años”⁷⁹, desde los representantes de *Claraboya* (Agustín Delgado, Ángel Fierro), a los continuadores de la poesía comprometida en sus diversas facetas (José María Álvarez, José-Miguel Ullán), investigadores en un narrativismo más o menos fragmentario (Félix Grande, José Batlló, Lázaro Santana, Manuel Vázquez Montalbán), esteticistas (Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer), neosimbolistas visionarios (Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Jorge Urrutia), experimentales (Fernando Millán), entre otros. Ante un panorama que, en palabras del antólogo, “no es muy halagüeño”, la “generación joven se ha encontrado con todas las frustraciones, con todos los prejuicios y con todos los tópicos desde los años treinta hasta ahora”⁸⁰. Y se preguntaba Martín Pardo: “La vida ha cambiado desde los años 30 hasta ahora, [...] ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces?”⁸¹. Y cuestionando el planteamiento de Castellet en *Veinte años de poesía española* sobre la muerte del simbolismo, reivindicaba que “el poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras”⁸². Lo que le llevaría tres años más tarde en *Nueva poesía española* (1970)⁸³, a enlazar a la nueva generación, representada allí por Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles, con las propuestas del 27, a través del grupo Cántico, de Córdoba. Con razón diría Guillermo Carnero años más tarde que la antología de 1967 de Martín Pardo fue importante porque sirvió de *falsilla* para la preparación de *Nueve novísimos*⁸⁴; no solo cuatro de los nueve poetas recogidos por Castellet ya aparecían allí seleccionados, sino que, como haría aquel años más tarde, el antólogo señalaba el agotamiento de las corrientes estéticas precedentes, su desajuste con

79 Enrique Martín Pardo, ed., *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967, p. 18.

80 *Ibidem*, p. 12.

81 *Ibidem*, p. 13.

82 *Ibidem*, p. 14.

83 Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970. (Existe reedición: *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)* Madrid, Hiperión, 1990).

84 Juan José Lanz, “Entrevista a Guillermo Carnero. (Santander, agosto de 1988)” (inédita).

el sistema social en continuo cambio y la necesidad de que ese cambio social se reflejara en una transformación estética⁸⁵.

En abril de 1968, aparecía de la mano de José Batlló *Antología de la nueva poesía española* (1968)⁸⁶, donde, bajo el rótulo de “nueva poesía”, se reúne la obra de diecisiete poetas, desde José Manuel Caballero Bonald o Ángel González, hasta los más jóvenes Carlos Sahagún, Félix Grande, Vázquez Montalbán, Ullán o Gimferrer, marcando precisamente una línea de continuidad estética, que se manifiesta como distante de la poesía de la inmediata posguerra, en una perspectiva semejante a la que señalaría Florencio Martínez Ruiz en 1971 en *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*⁸⁷, aunque desde un punto de vista diferente. La antología había tenido su “embrión” en la selección publicada en 1966 en *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, “20 poetas españoles contemporáneos”, con la que coincidía en una buena parte de los autores y poemas seleccionados; a los más jóvenes allí recogidos, se añadía ahora el nombre de Gimferrer. Batlló percibe ahora la convivencia de dos promociones poéticas distintas dentro de la “nueva poesía” (una que surge en el lustro 1955-1960; otra que comienza a publicar con posterioridad a 1960, una vez que “las olas del “realismo crítico” del lustro anterior se retiraban de la playa”⁸⁸); señala en ambas la superación de la estética cimentada por la primera promoción de posguerra, mediante una nueva “toma de conciencia” y “un concepto nuevo de la realidad histórica”⁸⁹. Ambas suponen la superación de los planteamientos en que se fundamenta la poesía de la primera posguerra, propugnando una primera superación de estos en el “realismo crítico”, cuya acta de defunción firma Castellet, muy a su pesar, en *Veinte años de poesía española*. En consecuencia, el primer rasgo común que caracteriza a esta “nueva poesía” es “la voluntad [...] de superar esta división impuesta por

85 Vid. Jaime Siles, “El cambio de paradigma poético en la segunda mitad de los años sesenta”, *Revista de Occidente*, 508 (2023), pp. 71-105 (pp. 78-79).

86 José Batlló, ed., *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968 (reed.: Barcelona, Lumen, 1977).

87 Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

88 José Batlló, ed., *Antología de la nueva*, p. 16.

89 *Ibidem*, p. 14.

unos principios éticos harto sospechosos”⁹⁰. La antología se presenta, así, como “la primera antología publicada en la posguerra [...] [que muestra] una auténtica renovación de la poesía española, sujeta a los principios estéticos y expresivos en vigor desde la llamada generación del 98”⁹¹, es decir, la superación del simbolismo poético. Las opiniones de los más jóvenes poetas antologados parecían marcar un distanciamiento claro de las propuestas sociales de los mayores. Gimferrer declara la existencia de “una nueva generación, a la que pertenezco” y cuestiona la función social inmediata de la poesía: “Si algo ha de influir en la sociedad es la conducta personal del poeta. La poesía influye muy a la larga, muy indirectamente, y ni siquiera es ésta su principal función”⁹². Vázquez Montalbán, por su parte, señalaba un semejante distanciamiento de la “poesía social” precedente: “percibo un común denominador en los “otros” poetas: la reacción contra la *poesía social* más grosera. Esta reacción la entiendo y hasta cierto punto la comparto”⁹³. Ahora bien, se preguntaba el poeta, “¿la reacción contra la *poesía social* es consciente o es un producto de una inconsciente corrupción ideológica neocapitalista?”⁹⁴. Para él, la función de la poesía en la hora actual de España se reducía a “alimentar emocionalmente a dos mil culturalizados”⁹⁵. Félix Grande tampoco percibía grandes zonas de semejanza entre los poetas más jóvenes recogidos en la antología de Batlló, aunque sí veía un cierto punto de unión en el proyecto “de adecuar la necesidad de comunicación y aportación, con un rico y personal bagaje expresivo”⁹⁶. Y concretaba, más adelante, la tendencia que más le interesaba en la poesía joven del momento: “Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas”⁹⁷. Aparte de los poetas jóvenes antologados, Batlló citaba a otros “poetas que, si esta antología se hubiera compuesto un par de

90 *Ibidem*, p. 12.

91 *Ibidem*, p. 15.

92 *Ibidem*, pp. 340-341.

93 *Ibidem*, p. 363.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*, p. 364.

96 *Ibidem*, p. 346.

97 *Ibidem*, p. 347.

años más tarde, hubieran tenido seguramente que estar representados”⁹⁸, a pesar de que algunos de ellos ya tenían obra significativa publicada: José María Álvarez, José Elías, Guillermo Carnero, Agustín Delgado, José María Guelbenzu, Lázaro Santana, Juan Luis Panero, Antonio Martínez Sarrión y Antonio Carvajal. Y en la “Nota para la edición cubana” escrita en mayo de 1968 añadía “algunos nombres nuevos a considerar”: Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Rafael Ballesteros y Luis Riaza.

5. LA PLATAFORMA DE *ÍNSULA* Y ALGUNAS COLECCIONES POÉTICAS

Las páginas de *Ínsula*, de la mano de José Luis Cano y con la recomendación en muchos casos de Vicente Aleixandre, se habían empezado a abrir a la presencia de los más jóvenes poetas al menos desde 1966, dando noticia de los libros recientes publicados, adelantando algunos poemas de los autores nuevos o publicando páginas críticas de estos⁹⁹. Allí aparecerían poemas de Pedro Gimferrer, Juan Luis Panero, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, Joaquín Benito de Lucas, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, entre otros. La recepción crítica de los libros de los jóvenes poetas también fue notable en la revista. José-Carlos Mainer se encargó de reseñar *Arde el mar*, mientras que Emilio Miró, que había comenzado a colaborar en la revista en enero de 1966, sería el principal cronista de la nueva poesía en *Ínsula*, ocupándose, para el período que nos interesa, de los libros aparecidos entre 1966 y 1970: *Música amenazada* y *Blanco Spirituals*, de Félix Grande, *La mesa puesta*, de José Batlló, y *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *El silencio*, de Agustín Delgado, y *Acerca de los viajes*, de Marcos Ricardo Barnatán, *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, *Coro de ánimas*, de Diego Jesús Jiménez, *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal, *El sabor del sol*, de Alfonso López Gradolí, *Preludios a una noche total*, de Antonio Colinas, *Baladas del dulce Jim*, de Ana María Moix, *Memoria de la muerte*, de Antonio López Luna, y *Oveja negra*, de Antonio Hernández, etc. También destacará la extensa reseña de José Luis Cano, secretario de la revista, de *A través del tiempo*,

98 *Ibidem*, p. 32.

99 Jesús María Barrajón, “La revista *Ínsula* y su recepción del cambio poético entre los años 1966 y 1983”, *Revista de Literatura*, LXXXI, 162 (2019), pp. 505-532.

de Juan Luis Panero (“La poesía novísima: Juan Luis Panero”). Cano también comentaría la *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló, y la *Antología de la poesía modernista*, de Gimferrer. En cuanto a la labor crítica de los jóvenes poetas en la revista, cabe destacar principalmente la de Gimferrer, que entre junio de 1964 y marzo de 1969 publica más de una veintena de artículos, donde irá trazando toda una guía estética para la nueva generación: atendiendo al nuevo cine de Michelangelo Antonioni o de Gonzalo Suárez; ocupándose de la literatura hispanoamericana desde José Asunción Silva hasta Julio Cortázar y Octavio Paz; reseñando las traducciones recientes de Cavafis, e.e. cummings, Paul-Jean Toulet; atendiendo algunas de las publicaciones poéticas españolas recientes, como las de Ramón de Garciasol, Joaquín Marco, Antonio Molina, Lorenzo Gomis o Ricardo Molina; pero también ocupándose de las novedades narrativas, como la obra de Segundo Serrano Poncela, y *Volverás a Región*, de Juan Benet, o de la literatura en catalán, en el caso de Joan Brossa y Baltasar Porcel. La “guía estética” que trazaba Gimferrer en sus artículos de *Ínsula* venía a completar el panorama de sus intereses culturales que había venido definiendo y difundiendo en las páginas de *Tarrasa Información*, *El Ciervo*, *Film Ideal* o *Destino*, donde daba noticia principalmente de las novedades cinematográficas, pero también de autores como Jean Cocteau, Carlos Fuentes, Jaime Gil de Biedma o Gabriel García Márquez¹⁰⁰. Y si la selección de nombres no es suficiente para hacer evidentes las afinidades electivas, el poeta y crítico lo formulaba con nitidez al reseñar en 1965 *Abrir una ventana a veces no es sencillo*, el segundo libro de poemas de Joaquín Marco: “debo decir que los postulados de investigación realista que han movido en los últimos lustros una corriente bien definida de la poesía española [...], no me parece que supongan la solución más idónea a un problema por demás acuciante”¹⁰¹. Otros jóvenes poetas ejercitan sus armas críticas en las páginas de *Ínsula* en la segunda mitad de los años sesenta, completando esa guía estética que se va diseñando desde la revista madrileña: Marcos Ricardo Barnatán, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Jenaro Talens o José-Miguel Ullán.

100 Eloi Grasset, *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*, Sevilla, Renacimiento, 2020, pp. 29-57.

101 Pedro Gimferrer, reseña de *Abrir una ventana a veces no es sencillo*, de Joaquín Marco, *Ínsula*, 228-229 (1965), p. 17.

En 1963, tras veinte años bajo la tutela de José Luis Cano, Luis Jiménez Martos había tomado las riendas de Adonáis y del premio poético que la colección otorgaba desde 1943¹⁰². Hasta la aparición en 1964 de la barcelonesa El Bardo, de la mano de José Batlló, Adonáis era una de las pocas editoriales poéticas de prestigio que impulsaba a comienzos de los años sesenta a poetas jóvenes e inéditos a través del premio convocado anualmente. Posteriormente surgirían otras, como la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Biblioteca Nueva, Pájaro Cascabel, Ocnos, etc. Quien espigue la lista de premios y accésits del Adonáis a lo largo de los años sesenta y comienzos de los setenta encontrará un elenco de autores que, sin duda, apunta hacia una edad de plata del premio: Félix Grande (*Las piedras*, 1964), Diego Jesús Jiménez (*La ciudad*, 1965), Antonio Hernández (*El mar es una tarde con campanas*, 1965), Antonio López Luna (*Memoria de la muerte*, 1968), Marcos Ricardo Barnatán (*Los pasos perdidos*, 1968), Eugenio Padorno (*Metamorfosis*, 1969), Antonio Colinas (*Preludios a una noche total*, 1969), Pureza Canelo (*Lugar común*, 1971), José Infante (*Elegía y no*, 1972), etc. Es decir, algunas de las voces más significativas de la poesía española joven de ese período. Si algo demuestra Adonáis, es que la poesía española a lo largo de los años sesenta no plantea ninguna ruptura radical con la poesía inmediatamente anterior, sino un claro proceso de evolución que muchos de los libros publicados en la colección demuestran. Sobre Adonáis viene pesando como una maldición la no concesión del premio de 1965 a *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, que se alzó al año siguiente con el Premio Nacional, pese a la influencia de Aleixandre, a buen seguro informado, por la correspondencia que mantiene con el poeta catalán¹⁰³, de la presentación de este al citado premio. Pero se olvida, quizás demasiado fácilmente, que entre los poetas que se dieron a conocer en la colección a lo largo de esa década se encuentran algunas de las voces más representativas del momento.

Pájaro Cascabel, inicialmente como revista poética (la revista dedicará el n.º 3-4, julio-diciembre de 1966, de la segunda época a la “Poesía de protesta en España”) y luego como sello editorial radicado en México

102 Vid. VV. AA., *60 años de Adonáis: Una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir, 2003.

103 Vicente Aleixandre, *Epistolario*, ed. José Luis Cano, Madrid, Alianza, 1986, pp. 207-208.

desde 1962, comenzó su publicación en España en 1966, con *Acerca de los viajes* (1966), de Marcos Ricardo Barnatán, al que siguió *El silencio* (1967), de Agustín Delgado, *Despedida en el tiempo* (1967), de Manuel Álvarez Ortega y la *Antología de la joven poesía española* (1967), preparada por Enrique Martín Pardo. La colección, que contaba como suscriptores de honor con Álvarez Ortega, Diego Jesús Jiménez, Barnatán y Eladio Cabañero, entre otros autores, anunciaba la publicación de libros próximos de Diego Jesús Jiménez, Félix Grande, Miguel Fernández y Pedro Gimferrer. No obstante, ninguno de estos autores llegaría a publicar en dicha colección, aunque sí aparecerían en su heredera Pájaro de Papel dos libros anunciados: *El signo* (1968), de José Luis Prado Nogueira, y *Cepo para nutria* (1968), de Félix de Azúa.

También en la segunda mitad de los años sesenta los Cuadernos de María José y los Cuadernos de María Cristina, de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, de Málaga, de la mano de Ángel Caffarena¹⁰⁴, dieron a conocer algunas *plaquettes* o libros de jóvenes autores: *Tres poemas* (1967), de Pedro Gimferrer; *Dibujo de la muerte* (1967), *Libro de horas* (1967), *Modo y canciones del amor ficticio* (1969) y *Barcelona, mon amour* (1970), de Guillermo Carnero; *Tres poemas fantásticos* (1967) y *Muerte serena* (1969), de Marcos Ricardo Barnatán; *Por el camino de Swann* (1968), de Leopoldo María Panero, etc..

Con el asesoramiento de Antonio Hernández, Biblioteca Nueva comenzaría a publicar en 1968 su colección Poesía Actual, donde aparecerían algunos títulos importantes de jóvenes poetas, como *El sabor del sol* (1968), de Alfonso López Gradolí, *Coro de ánimas* (1968), de Diego Jesús Jiménez, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, *Oveja negra* (1969), de Antonio Hernández, o *Protocolos* (1973), de Álvaro Pombo, además de otros autores, como Concha Zardoya o Concha de Marco. Biblioteca Nueva sería también la encargada de publicar en 1971 *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, de Florencio Martínez Ruiz.

En 1969 se inicia en Barcelona la colección de poesía Ocnos¹⁰⁵, en recuerdo del libro de Luis Cernuda, de la mano de Joaquín Marco, que inicialmente cuenta con un consejo asesor formado por José

104 Vid. "Ángel Caffarena creador de una Málaga impresa", *Litoral*, 171 (1986).

105 Alexandra Dinu, *op. cit.*, pp. 69-100.

Agustín Goytisolo, Pedro Gimferrer, Luis Izquierdo y Manuel Vázquez Montalbán, al que luego se irán uniendo Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente o Carlos Barral. La colección estuvo vinculada en sus inicios a Llibres de Sinera, aunque luego pasó a Barral Editores y finalmente a Lumen. Parece ser que el arranque del proyecto parte de la ruptura entre Marco y Batlló por la negativa del segundo a publicar *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero, en El Bardo. El lanzamiento de la colección estuvo vinculado a la publicación de tres libros en 1969: *El argumento de la obra*, de Jorge Guillén; *Posible imagen de José Lezama Lima*, al cuidado de José Agustín Goytisolo, y *Poemas 1963-1969*, de Pedro Gimferrer. Entre 1969 y 1983, Ocnos prestaría muy especial atención a la joven poesía española; en su catálogo se encuentra *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero, la segunda edición ampliada de *Dibujo de la muerte* (1971), de Carnero, *La hora oval* (1971), de Francisco Ferrer Lerín, *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, o *Praga* (1982), de Manuel Vázquez Montalbán. Tal como declararía posteriormente Joaquín Marco: “La idea de hacer OCNOS fue la de crear una editorial que tuviera en cuenta el pasado más reciente, que era la generación del 27 [...]. Por otro lado, la aparición de nuevos autores que tuvieran un carácter más experimental y menos volcados a la poesía que entonces se llamaba social, tal vez sin muchos motivos”¹⁰⁶. La colección convocó entre 1971 y 1973 el “Premio de poesía Ocnos”, que, en su tercera convocatoria, obtuvo Jaime Siles por *Canon* (1973). Podría decirse quizás, y con todas las prevenciones que deben tenerse al emitir una valoración general (entre otras el lapso temporal que separa el ejercicio de una colección y el comienzo de la otra), que, mientras El Bardo apostó a partir de la segunda mitad de los años sesenta por un modelo poético que combinaba en muchos casos vanguardia y compromiso, Ocnos se inclinó por presentar un modelo más rupturista y experimental¹⁰⁷.

106 Joaquín Marco *et al.*, “Colección “Ocnos”: un puente entre dos culturas. Conversación con Joaquín Marco”, *Mitologías Hoy*, 9 (2014), pp. 202-213 (p. 205).

107 Alexandra Dinu, *op. cit.*, p. 85.

6. DE LA MUERTE DEL SIMBOLISMO A SU RESURRECCIÓN: EVOLUCIÓN CRÍTICA DE JOSÉ MARÍA CASTELLET

La idea de la “ruptura” estética con la generación anterior será uno de los ejes en 1970 de *Nueve novísimos* como antología-manifiesto: “los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión”¹⁰⁸. ¿Qué es lo que ha sucedido en ese lapso entre la proclamación de la “muerte del simbolismo” y el camino hacia “un realismo que se quiere histórico”, expuestos en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*¹⁰⁹, y la actual posición? A pesar de que considerara años más tarde que el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea” de 1963 había marcado ya “el declive teórico del realismo en España; al menos este fue mi caso”¹¹⁰, aún en 1965, Castellet sigue defendiendo con vehemencia los postulados del realismo histórico en *Poesía, realisme, historia*¹¹¹. Sin embargo, pese a que *La Trinchera* avanza en 1966 la traducción de las páginas finales de la versión castellana del libro, esta no llegará a publicarse: “para mí, el realismo se termina —declarará años más tarde—, cuando yo termino un libro en catalán, que ni siquiera traduzco al castellano, *Poesía, realismo, historia* [*Poesía, realisme, història*. Barcelona, Edicions 62, 1965]”¹¹². No obstante, aún en 1966, en el “Pròleg” a *Teoria dels cossos* (1966), de Gabriel Ferrater, insiste: “si “realisme” en poesia vol dir alguna cosa és, precisament, que el poema *ha de dir coses*”¹¹³. El propio crítico señalaba que ese cambio se fragua entre

108 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 12.

109 José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 103. José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 111.

110 En Laureano Bonet, “Auge y declive de la literatura social: un texto inédito de José María Castellet”, *Barcarola*, 77 (2011), pp. 227-243 (p. 234).

111 José María Castellet, *Poesía, realisme, historia*, Barcelona, Edicions 62, 1965.

112 Olga Glondys, “Josep M. Castellet: testimonio personal de su colaboración con el Congreso por la Libertad de la Cultura”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 21 (2018), pp. 131-156 (p. 145).

113 Jose María Castellet, “Pròleg” en Gabriel Ferrater, *Teoria dels cossos*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp. 5-11 (p. 10).

1964 y 1966 “cuando tuve una crisis personal fuerte, porque no tenía otro remedio que repensarlo todo”¹¹⁴. Tiene entonces la “sensación de estar desfasado”¹¹⁵, de hablar un lenguaje que ya no se entiende y que ha evolucionado. Es precisamente en torno a 1966-1967, cuando se aproxima a los escritores más jóvenes, como Pere Gimferrer o Ana María Moix, a quienes dedicará en 1970 la antología y, es precisamente “discutiendo mucho con Pere Gimferrer —confiesa—, [como] me doy cuenta de que las cosas habían periclitado”¹¹⁶. Es el contacto con la gente joven lo que le “hace llegar a concebir y a escribir los *Nueve novísimos*”¹¹⁷.

“Tiempo de destrucción en la literatura española”, fechado en 1967, es probablemente el primer trabajo en que Castellet plantea la necesidad de una renovación estética radical¹¹⁸. “Hem de fer foc nou”, concluía el artículo; un “fuego nuevo” que habría de surgir de la destrucción de la lengua literaria codificada, de la tradición cultural y del fantasma de la falsa realidad del país. Aquí aparece ya la idea de que la conciencia generacional formada entre 1956 y 1962 en torno al credo estético del realismo y la voluntad de una transformación social, entra en crisis a partir de ese último año¹¹⁹. “La actual literatura latinoamericana vista desde España” es una conferencia casi improvisada, derivada del Congreso Cultural de La Habana, que se pronunció en la segunda mitad de enero de 1968, donde Castellet insiste en el fracaso del proyecto estético generacional y ve en la literatura latinoamericana las bases para una renovación lingüística necesaria¹²⁰.

El año 1968 resulta particularmente revelador en el terreno de la política y la ideología para el crítico: los viajes a Cuba y a Rusia, la acogida apasionada de los movimientos “contestatarios” en aquella primavera, la

114 Olga Glondys, “Josep M. Castellet”, p. 145.

115 *Ibidem*.

116 *Ibidem*, p. 146.

117 *Ibidem*.

118 José María Castellet, “Tiempo de destrucción en la literatura española”, en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 135-156.

119 *Ibidem*, p. 138.

120 José María Castellet, “La actual literatura latinoamericana vista desde España”, en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 47-61.

invasión de Checoslovaquia o la matanza de Tlatelolco¹²¹, coinciden con la lectura de algunos pensadores de un marxismo menos ortodoxo, especialmente Herbert Marcuse, a quien dedicará en 1969 su *Lectura de Marcuse*¹²², o críticos contraculturales norteamericanos (Susan Sontag), sin abandonar la reflexión de Jean-Paul Sartre, Gyorgy Lukács o Lucien Goldmann, o la asimilación de las propuestas estructuralistas francesas (Roland Barthes) y la nueva semiótica (Umberto Eco). No es extraño que, en la situación socio-política que vivía España en la segunda mitad de los años sesenta, Castellet acudiera al pensamiento de Marcuse, y otros autores de la Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Walter Benjamin)¹²³, para perfilar su ideología dentro de una sociedad dinámica y cambiante, que permitiera superar los modelos del realismo social y del marxismo soviético. En el pensador alemán encontrará una serie de reflexiones que influirán directamente en la presentación y análisis de la poesía más joven en *Nueve novísimos*: la perspectiva del arte y la cultura en el proceso de liberación (desalienación) del sujeto que los dota de un nuevo y relevante papel social y político; la potenciación de la imaginación y la fantasía como fuerzas liberadoras; la fidelidad a la utopía como proyección crítica de la realidad actual hacia un futuro en el que se realiza; la visión crítica del dominio de las sociedades del capitalismo avanzado por los medios de comunicación de masas; la reivindicación del principio del placer como fuerza liberadora; la ruptura contrasistémica y contracultural como manifestación de la oposición a la institucionalización de la ideología; la relación entre lenguaje e ideología que conlleva el planteamiento de una ruptura estético-ideológica fundada principalmente en la destrucción de las estructuras lingüísticas; etc.

También es interesante observar las manifestaciones de ese proceso de cambio ideológico en Castellet a través de los artículos que a partir de marzo de 1968 y a lo largo de 1969 va publicando en la sección “El melic del món” (“El ombligo del mundo”) en la revista *Serra d’Or*, donde va adelantando buena parte de las propuestas estético-ideológicas que se

121 José María Castellet, *Los escenarios*, pp. 28-49.

122 José María Castellet, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

123 Manuel Ángel Vázquez Medel, “*Lectura de Marcuse*: el pensamiento frankfurtiano en la obra de Castellet”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 353-365.

plasmarán en la “Justificación” y el “Prólogo” de la antología de 1970, y que plantean un análisis profundo de la “nueva sensibilidad” generacional de la que hablará en *Nueve novísimos*: la influencia de los medios de comunicación de masas, la sensibilidad *camp*, la tendencia mitologizadora de la joven generación, la formación cultural fundamentalmente extranjera y el desinterés por lo español, la definición de una nueva cultura popular, la relación con los movimientos contraculturales juveniles en occidente (“la revolución de los jóvenes”), etc. Durante cerca de dos años, Castellet llevará a cabo el intento, por un lado, de poner en contacto a la cultura nacional con su contexto internacional en una visión totalizadora de la Historia, por otro, de insertar la dinámica histórica nacional dentro de una praxis revolucionaria que supere los modelos acartonados del realismo social.

7. UN PRECEDENTE DE *NUEVE NOVÍSIMOS*: “SEIS JÓVENES POETAS ESPAÑOLES” (1968)

La aparición de la breve antología “Seis jóvenes poetas españoles”, en el n.º 22 (abril de 1968) de *Mundo Nuevo*¹²⁴, una publicación vinculada al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que era a su vez la división para Latinoamérica del Congreso para la Libertad de la Cultura, y sustentada con fondos de la Fundación Ford, con la idea de contrarrestar la imagen que la revolución cubana estaba tomando entre los intelectuales latinoamericanos¹²⁵, se engarza en ese cambio estético e ideológico de Castellet cuyos prolegómenos se pueden ver en los artículos mencionados y que marcan la ruptura con el realismo y la necesidad de una renovación formal absoluta y una transformación del lenguaje poé-

124 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, *Mundo Nuevo*, 22 (1968), pp. 33-52.

125 Marta Ruiz Galbete, “*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, *El Argonauta Español* 3 (2006) (<https://journals.openedition.org/argonauta/1095>). [última consulta: 12-03-2025]. Marta Ruiz Galbete, “Los trabajos intelectuales del anticomunismo: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina”, *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, febrero de 2013 (<https://journals.openedition.org/nuevomundo/66101>). [última consulta: 12-03-2025].

tico, que se habría de manifestar en una actitud de ruptura sin discusión con la generación precedente ante la sensación de que, a partir de 1962, la estética realista se había convertido en una verdadera pesadilla. La selección de *Mundo Nuevo* adelanta algunas de las propuestas estéticas que plasmará *Nueve novísimos* y muestra cómo lo que en 1970 se planteará como ruptura radical aún en 1968 no lo es tanto.

En la breve presentación, Castellet¹²⁶ señalaba algunos de los rasgos centrales de la nueva generación, que retomaría para su “Prólogo” dos años después. Los poetas seleccionados muestran unas “tomas de posición frente a la poesía de sus mayores” a la vez que marcan el “punto de partida de una poesía que se quiere con voz propia y que se proyecta sobre el futuro”; es decir, apuntan a una diversidad de manifestaciones poéticas, dentro de una línea común de enfrentamiento con la poesía de la generación anterior. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en primer lugar, a una clara ventaja histórica: “sobre su memoria ya no gravita, ni que sea en forma de recuerdos infantiles, la guerra civil”, lo que los distancia de los “niños de la guerra”. A diferencia de aquellos, la nueva generación se ha formado íntegramente bajo la dictadura, “son hijos de toda la espantosa confusión de la España del último cuarto de siglo”, de “esa errata de la historia de la cual todos [...] sufrimos, todavía hoy, las consecuencias”, lo que les hace compartir con la generación anterior una misma situación histórico-social desde dos perspectivas contrapuestas. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en segundo lugar, a una responsabilidad estética: que “sepan plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismos mal entendidos”. Teniendo en cuenta la palinodia previa entonada en su discurso (“En otras ocasiones, he intentado explicar cómo pesa la historia reciente sobre toda la literatura española”), no cabe duda de que el crítico se refiere a la actitud realista defendida en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, frente a la cual la nueva promoción de poetas “toma posición” proyectándose hacia un futuro, precisamente para llevar a cabo “la corrección de muchos errores de enfoque cometidos en los últimos años”; es decir, los errores de un mal entendido “realismo”. En fin, el propósito de la selección apuntaba a tres elementos fun-

126 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, p. 33.

damentales: la presentación de una nueva generación determinada por un acontecimiento histórico diferencial (no tiene recuerdos de la guerra civil) y formativo (se han educado absolutamente bajo el franquismo); la actitud de ruptura estética con la generación anterior en una superación del determinismo social que había condicionado el realismo precedente, basado en la teoría del “reflejo”; y la renovación formal en una actitud creativa vanguardista, que mira a un futuro superador, “ese futuro que es, en definitiva, —añadirá el antólogo— lo que más nos interesa a todos, un poco hartos de historia y de pasado como estamos”, es decir, que supone también una ruptura con la tradición cultural y con los mitos del pasado reciente, para apuntar a una mirada desmitificadora del presente.

Estos elementos pasarían directamente a la “Justificación” de la antología de 1970, donde Castellet aseguraba que su prólogo a dicha selección pretendía estar “desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo” puesto que “nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela”¹²⁷. Pero también al afirmar en aquella su voluntad de “dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y “contestación”, a la vez, las obras de los mejores escritores”¹²⁸. Esa es, sin duda, la lección que había aprendido Castellet en los últimos años: la autonomía de los fenómenos estéticos frente a la historia, que ponía en cuestión cualquier automatismo representativo, cualquier determinismo formal mal entendido, pero también la vinculación como reflejo y contestación de esos fenómenos estéticos con los procesos históricos, lo que redundaba en una mayor complejidad en la observación y análisis de la realidad, justamente aquella que comienza a mostrarse en una sociedad industrial avanzada en el despegue económico de los años sesenta. Apuntaba, así, a una nueva visión sociológica del cambio cultural en la sociedad industrial, que concebía el arte como la creación imaginaria de un universo que ayude a los individuos a tomar conciencia de sí mismos y de sus aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas.

Para ello, Castellet selecciona un par de poemas o tres de cada uno de los seis poetas recogidos: Félix Grande, Manuel Vázquez Montalbán,

127 José María Castellet, *Nueve novísimos*, pp. 13-14.

128 *Ibidem*, p. 14.

Lázaro Santana, Juan Luis Panero, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero Arbat. Una rápida hojeada a los textos publicados permite ver algunas características comunes y elementos diferenciales con la selección que hará dos años más tarde. En primer lugar, la selección de poemas y autores se hace a partir de poetas con obra publicada, frente a la exagerada afirmación en *Nueve novísimos* de presentar allí a “poetas prácticamente inéditos —o con un solo libro publicado”¹²⁹ y también en contraste con lo que sucedía en aquella antología donde se incluía un importante número de poemas inéditos en aquel momento, muchos de los cuales no se incorporaron posteriormente a las poesías reunidas de sus autores, lo que redundaba en el carácter de novedad y “ruptura estética” que trataba de escenificar la antología de 1970. Frente a aquella, la breve selección de 1968 incide en la novedad de la propuesta estética, recogiendo poemas de los últimos libros publicados, cuando sus autores tienen varios, en un arco que va de 1966 a 1968, olvidando libros anteriores, pero no trata de mostrar, como en 1970, la ruptura radical. De hecho, la “ruptura estética” resulta menos radical si se tienen en cuenta algunos de los poemas y autores aquí recogidos.

Los poemas de Félix Grande (“Recuerdo de infancia”, “Tres graciosas de colores alegres” y “Fragmento para un homenaje a *Rayuela*”), pertenecientes a *Blanco Spirituals* [1967]), libro con el que había obtenido el premio Casa de las Américas, adquieren una dimensión de crónica alucinada, que marca precisamente un tránsito entre una poesía realista y una forma de realismo visionario u onírico, donde las noticias cotidianas se funden con recuerdos de infancia y alusiones diversas (jazz, *Rayuela*, Bertrand Russell, etc.), en un relato fragmentario en el que el lenguaje muchas veces se desarticula. Estos poemas muestran, así, una dimensión de reportaje alucinado, donde tienen cabida desde la situación más próxima del desarrollismo en la sociedad española de la época, hasta las guerras coloniales, o la memoria infantil, como un modo de vehicular un sentimiento de injusticia, donde las imágenes acontecen con cierta desconexión surreal, pero siempre arraigadas a una comprensión profunda de la circunstancia entorno. De modo semejante, los poemas seleccionados de Vázquez Montalbán (“In memoriam”,

129 *Ibidem*, p. 13.

“Jamboree” y “El hombre que sabía demasiado”), pertenecientes a *Una educación sentimental* (1967), indagan en esa nueva narratividad que quiebra el hilo conductor del texto mediante su fragmentación y su fusión de planos, mostrando una clara veta crítica (“In memoriam” o “El hombre que sabía demasiado”). Es evidente esa veta crítica, que funde narrativismo poético e ironía, en los poemas de Lázaro Santana, que ya apuntan a esa vertiente desde sus títulos: “Consigna a seguir en tiempo de opresión” y “Cómo se consume el crimen”. Las aportaciones de estos tres autores eran muestra de esas “actitudes y contraactitudes que se traducen literariamente” (es indudable que el antólogo tiene en mente los movimientos contraculturales de los años sesenta), que se vinculaban, como indicaba Castellet, con un modo de “plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismo mal entendidos”; es decir, el modo de “incorporar a la literatura la complejidad de la sociedad española”¹³⁰, que reclamaba el crítico en aquellos años. En ese sentido, poemas como “El movimiento continuo”, de Carnero, o “Invocación en Ginebra”, de Gimferrer, deben leerse dentro de esa perspectiva crítica desde una visión compleja de la realidad. Tampoco el narrativismo elegíaco, de raíz cernudiana y cavañana de los poemas de Juan Luis Panero en *A través del tiempo* (1968) parecía responder a la ruptura sin discusión que plantearía Castellet en *Nueve novísimos*. Poemas como “Extraño oficio” o “Epitafio ante un espejo” ilustran más bien una línea elegíaca neorromántica, más próxima a la poesía de Luis Cernuda, Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, tratando de extraer las últimas consecuencias de esos planteamientos, que a los modelos neovanguardistas y experimentales que aquella sustentaría. “Montaña del crimen”, por su parte, evoca el mito cainita fundiéndolo con el holocausto judío y la bomba atómica. Dentro de la pluralidad de tendencias que muestran los poetas seleccionados en 1968 por Castellet, Gimferrer y Carnero ilustran una línea culturalista y esteticista, que será definitoria del núcleo central de *Nueve novísimos*. La fragmentación del discurso poético en una ruptura del hilo narrativo y una pluralidad de voces y de enfoques que aúnan la enunciación de imágenes oníricas con las características disyunciones contrastivas del discurso surrealista defi-

130 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, p. 33.

nen el estilo de “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” o “Invocación en Ginebra”, donde la evocación histórica y cultural se recrea desde una perspectiva neodecadente. Algo semejante, aunque alejado del impulso imaginístico surreal, puede verse “El movimiento continuo” y sobre todo en “Primer día de verano en Wragby Hall” donde la evocación de un episodio de *El amante de Lady Chatterley* se recrea en una taracea barroca de imágenes que se entrelazan en un miniaturismo descriptivo, en función de correlato objetivo y que resulta característica de la formulación de la primera poética carneriana.

A la vista de lo expuesto, resulta evidente la diversidad de líneas estéticas que mostraba la selección que Castellet hace para la revista *Mundo Nuevo*, frente a la más restrictiva que se planteará en la antología de 1970. Cuatro de los seis poetas seleccionados en 1968 habían dado a conocer sus libros en la colección El Bardo, de Batlló, plataforma de la poesía que se publica en los años sesenta. El peso de la selección de 1968 recae sobre los cuatro poetas de mayor edad. De los seis poetas antologados en 1968, solo tres pasarían a *Nueve novísimos*: Vázquez Montalbán, Gimferrer y Carnero. Significativamente, ninguno de los poemas de Vázquez Montalbán recogidos en 1968 se incorpora a la antología de 1970, mientras que sí lo hacen los dos de Gimferrer y Carnero. No cabe duda de que en la exclusión de los otros tres poetas pesaron criterios generacionales, pero también estéticos. Parece evidente la exclusión de Félix Grande, una de las voces más características de la joven poesía entonces, del proyecto posterior, dado que había nacido dos años antes de finalizar la guerra civil, hecho que, en la perspectiva histórico-generacional adoptada por Castellet, sería determinante en 1970: “todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil”¹³¹. En el caso de Panero y Santana pesaron, sin duda, elementos estéticos, pues no representarían la ruptura que enarbolaba la antología de 1970, donde se trataba de presentar “un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— a la poesía anterior”¹³².

131 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 12.

132 *Ibidem*, p. 13.

8. Y CON ELLOS LLEGÓ EL ESCÁNDALO

En fin, frente a la breve selección realizada en 1968, *Nueve novísimos* supone un giro radical hacia una poética de directo enfrentamiento con la poesía anterior¹³³, aquella que era vista por Castellet como verdadera “pesadilla estética” conformada en torno a un realismo estigmatizado, que aparecía como un fracaso no solo estético, sino también social y político desde 1962, al menos en la perspectiva que el crítico venía elaborando a partir de 1966-1967. Supone también la exclusión consciente de una serie de líneas estéticas que no se pliegan al modelo esteticista, culturalista, experimental y neovanguardista, con referencias a la cultura popular y los *mass-media*, que enarbola la antología; no solo se excluyen aquellos poetas representativos de líneas estéticas que no se enfrentan de modo radical o ignoran la “poesía anterior”, sino también aquellos que representan poéticas experimentales que no encajan en el marco estético diseñado: “la presente antología no puede pretender incluir a *todos* los poetas de la ruptura”¹³⁴. “La publicación de una elevada cantidad de materiales inéditos”¹³⁵, frente a lo que había sucedido en 1968, no solo trata de mostrar una vanguardia estética lo más actual posible, sino también “la volubilidad de los fenómenos estéticos”¹³⁶, su transitoriedad, con las importantes consecuencias que de ello acaban derivándose.

La publicación en 1970 de *Nueve novísimos poetas españoles* supuso un seísmo en el mundo literario del momento, tanto por la propuesta estética castelletiana como por la selección de autores y poemas que respaldaba. No obstante, a la vista de los textos expuestos que muestran la evolución ideológica de Castellet en la segunda mitad de los años sesenta, lo que entonces se vio como una contradicción y una traición a las propuestas realizadas por el crítico unos años antes, se muestra como una lógica “evolución guiada por un pensamiento esencialmente libre, renuente a la fosilización”¹³⁷, que hacía patente su compromiso con los modelos ideo-

133 Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 86-92.

134 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 13.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*, p. 14.

137 Túa Blesa, “La destrucción de los viejos mitos”, en *De sombras y de sueños. Homenaje*

lógicos progresistas más avanzados en su momento. Cuestión diferente es si el cambio estético que presenta *Nueve novísimos* en 1970 supone una ruptura real con la poesía que se va desarrollando en los años sesenta o su lógica evolución, o si esa “ruptura” se produce con respecto al panorama que había dibujado Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) y reiterado cinco años más tarde en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965), sin tener en cuenta el cambio que se había iniciado en ese lustro¹³⁸.

La recepción de la antología no estuvo exenta de polémica. Otras antologías y estudios a comienzos de los años setenta vinieron a completar o corregir la dirección estética apuntada por *Nueve novísimos*; ya se han mencionado *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, y *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)* (1971), de Florencio Martínez Ruiz, a las que habría que añadir *Espejo del amor y de la muerte* (1971)¹³⁹, de Antonio Prieto, o *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974)¹⁴⁰, de José Batlló. En el enfrentamiento estético que promovió la antología castelletiana cabe destacar la propuesta de una “poesía dialéctica” por los poetas rectores de la revista *Claraboya* en *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (1971)¹⁴¹. El debate se extendería a lo largo de los años de decadencia de la dictadura y durante la restauración democrática. La radicalidad de las propuestas estéticas del momento podría quedar ejemplificada en las siguientes palabras de Gimferrer en 1971: “toda poesía *nueva* debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio”¹⁴². Y añadía más adelante:

a J. M. Castellet, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 105-124 (p. 119).

138 Ángel L. Prieto de Paula, “¿Una palinodia de Castellet? (Apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 309-324.

139 Antonio Prieto, ed., *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur, 1971.

140 José Batlló, ed., *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

141 Agustín Delgado, et al., *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

142 Pere Gimferrer, “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 87-108 (p. 93).

La mayoría de poetas españoles han hecho un arte [...] de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni respecto al lenguaje. Como no veo que la poesía pueda tener otros temas, es obvio que la mayoría de poetas españoles no escriben nada que valga la pena de ser leído. Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad¹⁴³.

Por las mismas fechas, en abril de 1971, publicaba Antonio Colinas en *Ínsula* “Notas para una poética de nuestro tiempo”, donde afirmaba, adscribiéndose, como Gimferrer, a la propuesta rimbaudiana, que la misión de la poesía es transformar la vida:

El desconocimiento del fenómeno poético va unido casi siempre a este afán de encasillar lo Absoluto bajo una determinada ideología. [...] La anciana lección de Prometeo robando el fuego de la divinidad ha sido echada en olvido por la mayoría de poetas de nuestros días¹⁴⁴.

9. FINAL

La larga transición política a la democracia fue acompañada de una larga transición ideológica y cultural, que se manifiesta en la poesía española más joven a lo largo de los años sesenta y en la década siguiente¹⁴⁵. Claro que no era posible vivir de espaldas a la dictadura, a pesar de que Franco fuera un cadáver para una parte de la cultura antes de noviembre de 1975; un cadáver que aún asesinaba unos meses antes, como recordaría Carlos Sahagún en “Septiembre de 1975”, de *Primer y último oficio* (1979): “Y, más allá de la crueldad del tiempo, / los que fuimos testigos somos cómplices”. Unos años antes, en *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), Manuel Vázquez Montalbán denunciaría la connivencia criminal de los

¹⁴³ *Ibidem*, p. 108.

¹⁴⁴ Antonio Colinas, “Notas para una poética de nuestro tiempo”, *Ínsula*, 293 (1971), pp. 1 y 12 (p. 12).

¹⁴⁵ *Hacia la democracia*, tituló Araceli Iravedra un volumen antológico que recogía la poesía desde 1968 al 2000. Araceli Iravedra, ed., *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, 2016.

manifestantes que anualmente se reunían para glorificar al dictador en “Plaza de Oriente”: “los partidarios del asesinato / dividen el tiempo en toques de queda”. Aún no había llegado “el tiempo de soltar palomas / en mitad de las plazas con estatua”, que imaginaba en 1959 Jaime Gil de Biedma en “Canción para ese día”. Pero la dictadura no había conseguido acabar con el espíritu de libertad, que se pondría de manifiesto en las primeras elecciones democráticas de junio de 1977. Diego Jesús Jiménez evocaría en “Noche de San Juan (1977)”, de *Bajorrelieve* (1990), cómo en aquellas hogueras ardieron los años oscuros de la dictadura, “su miserable historia”, para que volviera a renacer la voz viva del pueblo:

Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema
su miserable historia.