

*Escribiendo en diagonal: poéticas de la resistencia y estrategias de la clandestinidad*  
(1950-1975)

ARACELI IRAVEDRA

Universidad de Oviedo

La historiografía literaria fija en el filo del medio siglo el momento de eclosión de la llamada poesía social, tipología lírica que representa el afianzamiento de un poderoso movimiento de resistencia al oficialismo ideológico, pero también estético, del régimen franquista. Y no fue por casualidad entonces: aunque el acontecer socio-político del país venía demandando desde tiempo atrás un arte de urgencia, la inflexión que conoce en los años cincuenta la deriva dictatorial, y que parece ocioso recordar aquí, se acompaña de las primeras expresiones públicas de disidencia promovidas en el ámbito universitario, caldo de cultivo de un radical inconformismo que habría de inspirar, de hecho, la estética literaria de la nueva década. Ello no significa que en los años cuarenta falten tentativas de emancipación frente a una cultura férreamente dirigida desde el aparato de propaganda del Estado. De hecho, el designio de compromiso histórico y de testimonialismo humano bien visible en las páginas de *España* suele considerarse el núcleo de fermentación de un principio de resistencia político-poética al que no fue ajeno el cierre de la revista en 1951; mientras que el libro de Dámaso Alonso que, junto a la fundación de la publicación citada, contribuye en 1944 a determinar el despegue de la poesía de posguerra constituye también un vigoroso signo de rebeldía en su condición de «libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba», tal como declara el propio poeta en el prólogo a una posterior edición de *Hijos de la ira* (1970: 29). Pero los años cincuenta son los del «lento caminar de nuestra literatura hacia la recuperación de la realidad cotidiana e histórica» (Sanz Villanueva 1984: 33), y la definitiva consolidación en esta década del realismo testimonial trae aparejado el triunfo de una concepción cívica de la literatura, en la estela del *engagement* sartreano, que en no pocos casos devendría en «trampolín» (1984: 39) desde el que exigirle una explícita función política.

Desde este mismo momento, y mientras la restitución de la normalidad democrática no traiga a nuestro país el restablecimiento de las libertades públicas, la poesía no dejará de ensayar tentativas que modestamente contribuyan al socavamiento de la política dictatorial del sistema. Las páginas que siguen se proponen revisar las estrategias puestas en curso por los sucesivos modelos estéticos que conocen su expresión entre 1950 y 1975 —la poesía social, el realismo crítico, la lírica novísima— con el fin de identificar las fórmulas que singularizan su particular contribución al propósito de consolidar una literatura de la resistencia, al tiempo que sortean la vigilancia coercitiva del aparato represor.

#### LA POESÍA SOCIAL: *DECIR LA VERDAD*

Uno de los estudiosos más perspicaces del social-realismo, José Ángel Ascunce, subrayó como principal rasgo distintivo de esta tendencia su fuerte componente utópico, que tomaría al hombre en su sentido de colectividad como protagonista de la acción poética y propondría la idea de transformación evolutiva desde la realidad histórica del presente hasta la plenitud suprahistórica del futuro (Ascunce 1997: 125). Así pues, y pese a que Sartre ([1948] 1950), no lo olvidemos, exoneraba al género lírico de someterse a los imperativos de la Historia, los poetas sociales con toda determinación se propusieron contribuir a la superación de la estructura socio-política del país mediante un arte instrumental: esto es, mediante la creación de una literatura de urgencia, elevada a la categoría de testimonio crítico y resuelta a la elaboración de una denuncia susceptible de obrar efectos sobre la realidad. Tal vocación instrumental naturalmente condicionaba de manera definitiva un registro expresivo obligado a salvaguardar su efectividad receptiva: si la poesía había de ser —para decirlo con Celaya (2001: 717-718)— «un arma cargada de futuro», forzosamente debía mostrarse asequible «a la inmensa mayoría» —ahora con Otero (2013: 227)— y, en consecuencia, hablar «en castellano», según la expresión popular que hacen suya los dos poetas citados (Celaya 2001: 698-700; Otero 2013: 353). La claridad expositiva, la llaneza retórica y el coloquialismo expresivo devinieron, por tanto, estrategias obligadas de un programa estético de resistencia que, al proponer el oficio poético como regenerador político, asumía como irrenunciables premisas la razón fedataria —decir la verdad— y la transitividad comunicativa —hacérsela entender al destinatario colectivo—.

Por ello los enunciados metadiscursivos de los poetas sociales inciden obstinadamente, por un lado, en el carácter veraz del discurso, en la voluntad testimonial de una palabra

poética depositaria de la verdad y destinada a cantarla, con el fin de negar la «verdad» falseada del discurso oficial: «Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad» (Otero 2013: 248); «Siempre os he dicho / verdad» (367); «Enséñame a escribir la verdad, / pintor de la verdad» (488). En un escenario en el que se hallan secuestrados los foros naturales para la discusión sobre los destinos públicos, el poeta se ha propuesto poner en evidencia «verdades como puños» (353), «hablar por no callar / lo que ocurre en la calle» (431) y, al igual que Quevedo, «decir lo que [...] siente» a propósito de aquello que ve (431). Por otro lado, tales enunciados reiteran el principio de la familiaridad elocutiva, la idea de la poesía como «modo de hablar» (Celaya en Ribes 1952: 44), por supuesto en un registro «liso y llano» (Celaya 2001: 698) emulador del habla viva de las gentes, susceptible de ser descodificado por el «hombre cualquiera» (Celaya 1979: 25). La retórica antirretórica que así predica Celaya es consecuencia de una decidida voluntad de estilo también subrayada hasta el empacho en el discurso metapoético oteriano: el poeta «corto en palabras» (Otero 2013: 236), que no ha de pronunciar «ni una sílaba / que no sea / necesaria» (248) y que, además, «escrib[e] / hablando» (358) nos hace saber que su ficción de oralidad, su fluidez lingüística, su «palabra viva y de repente» (429) son fruto de una «sencillez de vuelta» (Núñez 1968: 3) que procede por eliminación de elementos retóricos en busca del adelgazamiento de una forma supeditada al contenido y al imperativo de comunicación: «Apreté la voz / como un cincho, alrededor / del verso» (Otero 2013: 357); «cerceno / imágenes, retórica / de árbol frondoso o seco, / hablo / para la inmensa mayoría» (419); «Voy al fondo dejando bien cuidada / la ropa. Soy formal. / Pero con qué facilidad la escondo, musa vestida y desnudada» (455). Y nos hace saber también que, en su afán de con-fundirse socialmente con el pueblo (recordemos el desplazamiento de sus lemas: «a la inmensa mayoría», «con la inmensa mayoría», «en la inmensa mayoría») y captar no solo su lenguaje sino también la emocionalidad colectiva, se mira en el espejo de la poesía tradicional: «Escribo / hablando, sencillamente: / como en un cantar de amigo» (2013: 417); «Los versos se nos desvanecen / ante una voz del pueblo» (1970: s. p.); «a ver si tenéis cuidado / en la manera de hablar, / yo no quiero ser famoso / que quiero ser popular» (2013: 446)...

Claro que las cosas terminaban complicándose no poco, porque la materialización de tales premisas —absolutamente conscientes de su condición utópica— se topaba de inmediato con la maquinaria represora, y el poeta social se veía atrapado en la paradoja de una escritura que simultáneamente debía perseguir la llaneza expresiva, en busca de un receptor mayoritario, y recurrir a procedimientos elusivos que le permitiesen burlar el

acecho del censor. En este sentido, tan significativos son los postulados que formulan el deseo de escribir «en castellano» como aquellos que denuncian el forzado ejercicio de hacerlo «en diagonal» (Otero 2013: 431). La locución pertenece una vez más a Blas de Otero, quien sufrió seguramente como nadie la persecución de una censura que el autor percibía como «un obstáculo terrible» (en Suñén 1976: 17), y que, sin duda por ello, constituyó el principal caballo de batalla de unos versos que elevaron la conculcación del derecho a la libertad de expresión —padecida en carne propia con el consiguiente perjuicio económico y artístico— a la *verdad* más urgente que cumplía desvelar.

En este contexto, no carece de interés pasar revista a algunas de las fórmulas que la escritura oteriana pone en juego para *decir* esa verdad que tan severamente lastraba el penoso ejercicio de escribir bajo el franquismo: esto es, para decir o denunciar la censura o la imposición de silencio, y que transitan en su caso entre la enunciación (o la expresa condena de la acción represora), la insinuación (o un modo oblicuo de señalar sus efectos) y la materialización, o una manera de inscribirla en el texto que desvela el vigor del ejercicio acusatorio tanto como la destreza para burlarla mediante el mismo discurso que la pone al descubierto.

En su nivel más explícito, y como ha visto ya Lucía Montejo Gurruchaga, es efectivamente llamativa la «actitud casi suicida» (1998: 506) con que Otero arremete contra el propio órgano represor que debe resolver sobre la edición de sus libros. El poeta protesta reiteradamente contra la imposibilidad de publicar su escritura («Publico, qué caray, lo que me dejan» [Otero 2013: 385]) y de hacerlo «en castellano» (419), lamenta la negación de sus reiteradas peticiones de palabra («Y sigo pidiendo [...] la palabra, y me mutilan la lengua» [744]) y expresa su voluntad de «decir, / romper el silencio espesado sobre España» (370). En este modo de «decir» el silencio, esto es, de incorporarlo al poema como situación elocutiva al verbalizar la tensión entre el deseo de una expresión verdadera y la imposibilidad de realizar ese deseo, ha visto Juan José Lanz (2008: 91) un poderoso instrumento de denuncia y compromiso. Y, en efecto, el discurso metapoético oteriano desvela su corolario crítico cuando pone en evidencia que el «Escribo / hablando» de la escueta «Poética» de *En castellano* (Otero 2013: 358) no es sino un voluntarista enunciado utópico que se resuelve, al cabo, en el «Escribo y callo» (246) ya declarado en *Pido la paz y la palabra*; o cuando denuncia que no es menos quimérico el propósito de hablar «en castellano», no solo porque la institución represora estorbe la posibilidad de un decir en román paladino (esto es, abiertamente y sin ambages), sino porque niega en absoluto la posibilidad de decir y fuerza al poeta a

publicar en francés. Tal es el doble sentido de los versos que, en «Impreso prisionero», refieren las vicisitudes sufridas por el segundo libro de la trilogía social:

Hablo  
en español y entiéndese en francés.  
¡Oh qué genial trabucamiento  
del diablo!  
¿Hablar en castellano? Se prohíbe.  
Buscar España en el desierto  
de diecinueve cegadores años.  
Silencio.  
Y más silencio. (419-420)

Lo único que el censor no supo ver, y dejó pasar, en estos versos generosamente mutilados fueron las aviesas intenciones escondidas tras una «españa» tipografiada con minúscula, modo como Otero acostumbraba a referirse a la España verdadera e intrahistórica, esa que buscaba en el desierto de la larga dictadura y que se hallaba amordazada por la España triunfalista y con mayúscula proclamada por el régimen.

Pero Blas de Otero no podía lógicamente limitarse a declarar la imposición de silencio en enunciados muy susceptibles de ser cercenados; sino que, como he anticipado, y para garantizar la efectividad acusatoria, consigna también en el propio texto el previsible o el ya efectivo tijeretazo censor mediante la diseminación de señales que aseguran su reconocimiento por el lector avisado y, en consecuencia, incrementan la fuerza denunciadora de un sistema que no solo acalla, sino que no consiente que se diga que acalla. Montejo Gurruchaga (1998: 508) recuerda el uso de iniciales o de nombres de pila emancipados de los apellidos delatores como una de las más frecuentes prácticas de la escritura oteriana. Y, en efecto, se trata de una estrategia potencialmente eficaz por cuanto alerta, por un lado, de la amenaza censoria a la vez que, por otro, trata de sortearla; solo que la evidencia del mecanismo elusivo ponía en guardia a un aparato represor que tendió a no consentirlo. Mejor suerte conoció otro recurso cuya mayor sutileza no era óbice para su descodificación por un receptor entrenado en el arte de leer entre líneas, aunque sí podía desorientar al «lector» oficial: me refiero a la sustitución de términos previsiblemente censurables por otros perfectamente inocuos, de interpretación dudosa en el contexto poético, pero fonéticamente evocadores de las palabras nefandas intencionalmente elididas que, estas sí, otorgaban su sentido al discurso. Es el tan comentado procedimiento que opera en los versos «escupir contra el cielo de los tundras / y las medallas de los similares», de la composición oteriana «Aire libre» (Otero 2013: 371), y que, si no parece ponernos ante un acertijo demasiado intrincado, bastó para que

la institución represora no acertase a apreciar la autocensura inscrita en el texto, que eludía y a la vez aludía a los términos clave «curas» y «militares». Cuando esta clase de argucias no lograban sortear el lápiz rojo, tampoco a Blas de Otero le faltaba el ingenio para hacer ostensible la intervención censorial, que podía quedar sugerida mediante la sustitución de la locución cercenada por una frase manifiestamente incongruente: es el procedimiento elegido para llenar el vacío que deja la tachadura censoria en el verso «por todos los que sufren en la tierra sin que les haga caso Dios», de «Plañid así», donde el enunciado «sin que les haga caso Dios» (2013: 334) se torna en un absurdo «despachurrando el contador» (1958: 139)<sup>1</sup>. Y el recurso al absurdo se combina otras veces con la analogía fonética como arma de doble filo que, a la vez que delata la injerencia censoria, ofrece la clave de lectura al destinatario cómplice: es el caso del poema originalmente titulado «Cuando venga Fidel se dice mucho» (2013: 518-519), donde la tachadura de un nombre propio —Fidel— promueve su sustitución por una suerte de palabra-advinanza —«quienquién»— que, por vía de paronomasia, convoca al político cubano a la vez que hace patente la intrusión<sup>2</sup>. Etc.

Queda aún por referir esa última forma de decir el silencio que no se limita a nombrarlo ni tampoco a sugerirlo, sino que acierta a *realizarlo*, y que supone a mi juicio la expresión más radical de la materialización en el texto del poder represor, tal como la entiende Juan José Lanz (2008: 91-92). No me refiero únicamente a la socorrida línea de puntos suspensivos, aparecida en más de un poema oteriano no como consecuencia de la consabida tachadura gubernativa, sino por la voluntad soberana de un autor que se anticipa a ella y que, si padece por fuerza los rigores censorios, no renuncia a ponerlos en evidencia: por ejemplo, el poeta sabía que «Falángeles y arcángeles se juntan contra el hombre» era mucho decir en el contexto de un poema —«Hija de Yago» (Otero 2013: 232-233)— que denunciaba la connivencia de Ejército e Iglesia en la trama de la guerra civil; pero le quedaba siquiera el recurso de mostrar (mediante la inserción del signo gráfico) que algo se callaba<sup>3</sup>. Más efectiva, con todo —en la medida en que se sobrepone

---

<sup>1</sup> El verso censurado de este poema de *Ancia* pudo ver la luz en su versión primigenia en *Expresión y reunión. A modo de antología (1941-1969)* (Madrid, Alfaguara, 1969).

<sup>2</sup> Esta composición debió publicarse, en la muy censurada edición española de *Que trata de España* (1964), con el título «Brisa en las ruedas», que sería restituido a su forma original, al igual que el nombre propio antedicho, en la edición publicada tan solo unos meses después por el sello parisino Ruedo Ibérico.

<sup>3</sup> En efecto, el verso citado, nunca publicado como tal y conocido en esa primera redacción a través del testimonio de Sabina de la Cruz que recoge Julio Neira (1987: 28), ya aparece sustituido por una línea de puntos en la versión presentada a censura y reproducida fielmente en la edición española de *Pido la paz y la palabra* (1955); cuando sea restituido en la primera edición extranjera del texto (*Con la inmensa mayoría*, Buenos Aires, Losada, 1960), lo hará con una variante que va a afianzarse como lectura definitiva: «falángeles» será sustituido por «alángeles», un término que rebaja la evidencia declarativa (denunciadora,

al silencio a la vez que lo *dice*—, es la estrategia empleada en un texto posterior, «Sobre esta piedra edificaré», donde el autor y no los censores omite el final de un célebre verso del *Cantar de Mio Cid* para completarlo con unos sugerentes puntos suspensivos flanqueados a renglón seguido por la palabra «Silencio»:

Retrocedida España,  
agua sin vaso, cuando hay agua; vaso  
sin agua, cuando hay sed. «Dios, qué buen  
vassallo,  
si oviesse buen...»

Silencio. (232)

«Donde pone “silencio” —comentaba el reseñista de una revista neoyorkina— léase “señor”, según el texto cidiano, y la alusión personal al Caudillo quedará bien clara» (en Neira 1987: 188). La efectiva realización del silencio, así pues, no solo lo denuncia, sino que paradójicamente redobla la fuerza del mensaje contenido en la frase en apariencia censurada. Y es que, como en efecto nos recuerda a los lectores otro escueto *dictum* oteriano, «La verdad / debajo» (Otero 2013: 370). La verdad está debajo y este poeta que *escribe y calla* se afana en recobrarla, según enuncia ahora en «Patria», «a golpes de silencio» y «a golpes de palabra» (423).

#### LA POESÍA CRÍTICA: SABER LA VERDAD

La vertiente continuista de la generación del medio siglo, esto es, el conjunto de poetas que apostó por un realismo crítico heredero del proyecto estético de la poesía social, selló una suerte de «pacto político-moral-literario» (Caballero Bonald en Payeras Grau 1990: 39) que obedecía al obstinado propósito de consolidar asimismo una literatura de la resistencia. Y ello pese a que los nuevos autores se acogían a una manera propia de canalizar sus ansias de intervención política que ratificaba, pero en algunos sentidos también rectificaba el realismo social de los años cincuenta. Por un lado, se ensanchaban las dudas acerca de la eficacia estética, y más aún, de la propia eficacia revolucionaria de aquel proyecto (Prieto de Paula 1993: 37), lo que propiciaba una disposición escéptica y, en consecuencia, relativizadora de los postulados utópicos de la poesía anterior; por otro lado, la voluntad crítica y testificadora se sobreponía a las declaraciones programáticas y sustituía la consigna política por la reflexión moral, acendrabla la perspectiva individual en detrimento del personaje colectivo y cultivaba un realismo en *tono menor*, desenvuelto

---

en este caso, de las fuerzas falangistas) y desvela una propensión elusiva cada vez más palmaria en la escritura oteriana.

en la esfera de la cotidianidad, donde la ambigüedad y el distanciamiento irónico desplazaban los acentos proféticos y el dogmatismo temático en que no pocas veces había incurrido el testimonialismo precedente.

Aunque todo ello favorecía una atenuación de la rotundidad declarativa que —pudiera pensarse— tal vez contribuía a resguardar la escritura de las acechanzas del censor, el hecho es que los poetas del realismo crítico conocieron también su presión coercitiva, y su producción no fue ajena ni a la censura efectivamente practicada sobre algunos de sus libros ni al cálculo posibilista de una autocensura que cumplía ejercitar con el fin de preservar la autonomía creadora y a la vez desorientar a la fiscalizadora institución. Son muy elocuentes a este respecto las declaraciones que Ángel González pone al frente de *Palabra sobre palabra*, título bajo el que va reuniendo las sucesivas ediciones de su poesía completa:

Larga y prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia. Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir. (1994: s/p)

En efecto, todas las citadas fueron estrategias magistralmente empleadas por este y otros conjurados para burlar la vigilancia de los estamentos oficiales y, en el caso de González, algunas parecían aprendidas en quien el poeta a menudo señaló como fundamental referente: un Blas de Otero que dominaba como nadie el juego de la ambivalencia significativa, los procedimientos de desvío y ruptura de sistema y las posibilidades expresivas del encabalgamiento del verso. Nótese que, como pudiera haber hecho el bilbaíno, en «Aquí, Madrid, mil novecientos» (1994: 14) Ángel González formula, acudiendo al rendimiento simbólico de las estaciones y los meses del año («Un hombre lleno de febrero, [...] / caminando hacia marzo paso a paso») y a símbolos arquetípicos de plenitud («domingos luminosos»), un anhelo de superación histórica hacia un futuro por lo pronto utópico que sitúa del lado de la caída república y conoce su representación en «el marzo del viento y de los rojos / horizontes»; donde, si el «viento» recoge discretamente la insinuación de libertad, la clave política contenida en «rojos», adjetivo subrayado por virtud del encabalgamiento abrupto que descarga su fuerza en el término, tensa —sin romperla— la cuerda de la censura.

Con todo, fue seguramente el dispositivo irónico el que asistió con mayor eficacia a González, y a otros autores de la misma generación, tanto en su afán de eludir la garra

censura como en el de afilar la navaja crítica. De nuevo resulta clarificador el testimonio del asturiano, que explica la ganancia de un procedimiento abrazado, en principio, como un «imperativo de la situación»:

Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras; operación mental que, aunque sencilla, desbordaba de hecho la capacidad intelectual de muchos censores, primera ventaja de un procedimiento que implica además la relación y consiguiente comparación evaluativa de dos puntos de vista opuestos. Así, el procedimiento resultaba doblemente útil: permitía burlar las normas vigentes en materia de censura, y era de una gran eficacia crítica. (González 2005: 409)

El poeta recuerda «Discurso a los jóvenes» (1994: 110-112), una temprana composición de *Sin esperanza, con convencimiento*, como el primero de los textos que cumplió satisfactoriamente tales objetivos y representó un hallazgo inopinado para él mismo (2005: 409-410). Y, en efecto, el poema superó sin la menor tachadura el escrutinio censor, sin duda asistido por la ambigüedad del procedimiento irónico y antifrástico empleado para denunciar por vía de parodia a los tres estamentos cómplices en el sostenimiento del régimen: la Iglesia («piedra / hijo de Pedro»), el Ejército («sostén de nuestra gloria») y —con palabras de González (en Alarcos Llorach 1996: 221)— «lo que podríamos llamar [...] el Gran Capital» («dueño / del oro y de la tierra»). El hábil «procedimiento [...] de alusiones y elusiones» (Alarcos Llorach 1996: 230) con que se evocaban tales estamentos coadyuvó a la autorización de un poema que Ángel González incluyó al final del ejemplar remitido a censura con la plena convicción «de que no iba a pasar» (en Alarcos Llorach 1996: 221).

Pero la singularidad de la resistencia de la poesía crítica al contexto hostil de la dictadura hay que ir a buscarla, me parece, a estrategias distintivas de una generación que, frente a la poesía social precedente, anteponía al hasta entonces sagrado imperativo de la comunicación la imperiosa necesidad de adquisición de conocimiento. La necesidad, en suma, no tanto de *decir* la verdad —aquella verdad sin fisuras que atesoraban sus antecesores y se obligaban a declarar— como de *conocer* la verdad, una verdad que solo obtendrían en el proceso indagatorio de una escritura que les ayudaba a defenderse de la contaminación engañosa del ruido oficial. De ahí la costumbre de la reflexión moral, que es marca característica de la poesía crítica, y el protagonismo consiguiente de la mirada individual y de una introspección circunstanciada, a través de las que acceder a la «interpretación crítica de la realidad» (González en Vela 1965: 87) que intentaba esta propuesta. Vuelven a ser reveladoras las palabras de Ángel González, quien confiesa que sus poemas testimoniales nunca pretendieron ser «simples crónicas, meras descripciones

de ciertos hechos», sino que «lo que [l]e importaba» era «ser fiel a [su] experiencia de esos hechos, a [su] forma personal de asumirlos» y evaluarlos: intentaba —añade, apropiándose de la expresión de uno de sus poemas— «describir el campo de batalla tal como yo lo vi» (2005: 409). Ello era así, tanto en González como en sus compañeros de viaje, porque el conocimiento adquirido a través de la experiencia personal se les revelaba como la alternativa más veraz a la narración falseada de los hechos que proponían las instancias del poder.

Así que la inquisición se efectuaba en grado muy importante a través del sondeo en la propia biografía, lo que explica también el sistemático recurso a la memoria y, más en concreto, al paisaje moral de la infancia para reinterpretar a la luz de la madurez (pero sorteando las trampas de la nostalgia) la verdadera realidad de un acontecer colectivo cuyo sentido les fue hurtado en su niñez y que aporta nuevas claves para la elucidación del presente. Caballero Bonald lo expresaba así en una «Crónica de poesía» de 1963: la exploración de la experiencia infantil a que se entregaba una parte de la escritura de entonces aparecía como el «más adecuado sostén de toda una serie de aquilatadas comprobaciones de la realidad», «un saludable y eficaz medio de oponer a la confusión externa la claridad interior» (2006: 226). Y, en efecto, como ha estudiado Tino Villanueva (1988), no pocos poemas de *Pliegos de cordel*, el único tributo del jerezano al realismo crítico, cumplen un destino de clarificación de la historia sucedida, a través de la esforzada recolección de indicios y episodios biográficos cuyo alcance justo solo puede conquistarse desde el escrutinio del adulto. «Aprendiendo a ver claro» es un poema que, ya desde su sintomático título, apunta con elocuencia al propósito central del libro, propósito que realiza al evocar la detención y violación de un ser querido a manos de soldados nacionalistas, y el lento despertar a la certeza de un fraude: la doncella de la casa, entrañable cuidadora de la infancia del yo lírico, ha sido arrebatada del reducto familiar y condenada desde entonces a una vida de prostíbulo. El corolario moral que clausura el texto solo es posible tras la evocación de una experiencia examinada a la luz de la conciencia adquirida «en calidad de hombre», dicho sea con palabras de un poema, gemelo en intenciones, debido a Ángel González (1994: 229):

Cuando, al cabo del tiempo, quise  
cotejar de una vez con mi experiencia  
la deserción de Rosa (no podía  
elegir otro modo  
de aprender a ver claro) y la encontré  
desnuda y sin saber,

supe  
que de verdad habíamos perdido. (1963: 18)

Con palabras que Tino Villanueva dedica a Caballero Bonald, pero extensibles sin duda a toda su generación, «recordar es conocer» (1988: 259). Y este nuevo y aquilatado conocimiento equivale a la costosa edificación de una verdad personal contrapuesta a los «textos de sombra» que «enseñaron / a no reconocer[se]» (Caballero Bonald 1963: 14), una verdad escamoteada al yo por la versión fraudulenta de la verdad oficial. Meditar la historia personal es, entonces, un acto de rebeldía, la vía más cierta de emancipación intelectual frente a quienes controlaban el relato de la Historia, decretaban «funesta» la «manía de pensar» (43) y «nunca / dejaron / saber» (48). Cito versos recortados de *Pliegos de cordel*, donde la significativa abundancia de cláusulas interrogativas ha sido, por cierto, leída por María Payeras como el reflejo retórico de «una poética que aspira a indagar en todo cuanto se oculta tras las apariencias inmediatas» (2001: 150).

«Describir el campo / de batalla tal como yo lo vi» (González 1994: 69) significaba, así pues, atenerse para el análisis de la realidad al conocimiento empírico de la misma, en virtud de una desconfianza de las verdades gregarias que desaconsejaba prescindir del criterio personal. Pero significaba también subrayar en la propia escritura que solo de esa limitada perspectiva procedían los juicios o conclusiones, radicalmente subjetivos y parciales, que pudieran obtenerse. De otro modo: la sujeción del poema a la experiencia personal recreada en el texto amparaba contra la inconveniente rotundidad enunciativa e incorporaba un saludable efecto relativizador, al presentarse las posibles conclusiones morales o la *verdad* enunciada como una versión entre otras y no como un dictamen genérico de valor universal. Señala Payeras Grau que esta perspectiva poemática (definida por Jaime Gil de Biedma como un «ejercicio en pronombre primero / del singular, indicativo») se relaciona con «un planteamiento gnoseológico fundamentado en la desconfianza respecto a la educación y la información recibida por otras vías» (2001: 145); y, en efecto, también así me lo parece, según acabo de argumentar. Pero pienso, además, que el extraordinario valor concedido a la mirada individual se vincula asimismo, y en no menor grado, a la descongestión de los dogmatismos doctrinales que incorpora su función relativizadora: ese poema que no emite dictámenes genéricos sino un juicio inseparable de la experiencia recreada —una verdad *parcial*— huye de la voluntad totalitaria del discurso establecido y opone una saludable lección de tolerancia al pensamiento único decretado por el poder.

Y también con esto mismo se relaciona el uso de la ironía, esa herramienta de primer orden en la carpintería poética de los del cincuenta que incluye entre sus muchas potencialidades, aparte de las ya comentadas, la capacidad de «impedir —cito otra vez a Ángel González— la pretenciosa formulación de las pretendidas verdades absolutas, introducir en la afirmación el principio de la negación, salvar la necesaria dosis de escepticismo que hace tolerables las inevitables declaraciones de fe» (2005: 410). El recurso elusivo de la ironía no solo fue, en consecuencia, un imperativo de la represión política que funcionaba, además, como extraordinario amplificador de los efectos críticos; sino que entroncaba también con el talante antidogmático de los poetas del cincuenta, al incorporar un efecto de ambigüedad que subrayaba la relatividad de todo pensamiento y de toda realidad; o mejor, de toda percepción de la realidad. Precisamente con esa renuencia a los planteamientos absolutos se relaciona uno de los recursos desencadenantes de la ironía más habituales en estos autores y al que también se refería Ángel González: el de la confrontación evaluativa de puntos de vista opuestos. Este perspectivismo de alcances irónicos se activa, por ejemplo, para zaherir la moral burguesa de las apariencias en la composición de González «Lecciones de buen amor» (1994: 199-202), donde la imagen social proyectada por una pareja que «se amaba tanto, tanto, tanto» a la vista de los otros resulta impugnada por los mutuos sentimientos de rencor o desprecio que se profesan los supuestos «amantes», sentimientos significativamente desplazados por la voz enunciativa a una discreta nota a pie de página. Es solo un ejemplo entre muchos de lo que ha constatado ya la crítica: el conjunto de rasgos formales ordenados por la ironía acaba por imponer «una representación de la realidad que contiene implícitamente el reconocimiento de no ser la única [...] posible» (Payeras Grau 2001: 150); y así, expresando «la tensión de contrarios que la realidad acoge o, incluso, las íntimas contradicciones del sujeto que habla» (150) —pensemos en el célebre título *Sin esperanza, con convencimiento*, que busca afirmar y negar a un tiempo—, los poetas críticos de nuevo «revelan un pensamiento tolerante, opuesto por definición al autoritarismo que han padecido históricamente» (150).

Evocaré, a modo de cierre de este apartado, el concluyente testimonio de Caballero Bonald, quien, en una reflexión de 1968, definía el acto de escribir como «un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad», al tiempo que como «una forma de resistencia frente al medio que me condiciona» (en Batlló 1968: 332). A partir de esta declaración sugirió Juan José Lanz que lo fundamental de la poética del autor radica justamente en la proyección de un elemento (el conocimiento) en otro (la resistencia): es

decir, la búsqueda del conocimiento como una forma de resistencia (2009: 220), que, como he venido diciendo, se concretaría en estos años en la desconfianza frente a la verdad adulterada del discurso absolutista del franquismo. Una conclusión que, a mi juicio, podría extenderse sin reservas al conjunto de la poesía crítica.

#### LA POESÍA NOVÍSIMA: ROMPER EL LENGUAJE

Si los poetas críticos rectificaron no pocos supuestos de la poesía social y recortaron el vuelo de sus premisas utópicas, aquejados de un escepticismo atribuible a la incertidumbre sobre la efectividad del *engagement*, los poetas novísimos llegaron a la escena literaria para decretar su obsolescencia. Se opusieron con determinación al «formalismo temático» (Valente [1971] 1994: 29) de la poesía anterior, a su contenidismo «didáctico o políticamente energético» (Castellet [1970] 2001: 33), y denunciaron la trivialidad de su resultado expresivo. Pero la enmienda a la totalidad del social-realismo y aun la proclamación de la autonomía estética no han de leerse, según tendió a suceder más que a menudo, como una generalizada deserción de la consideración de la palabra como instrumento crítico o como una renuncia a la politización del arte.

Aunque es cierto que el acusado agnosticismo que embargaba a los del sesentay ocho, propiciado por la desorientación de una década convulsa, intervino en la tendencia a la desacralización de la literatura y en la negación de su viejo sentido iniciático, asistíamos también —y esto no supo verse— a una inflexión en los modos de gestionar el papel subversivo del arte en el imperio de los medios de comunicación de masas. Y ello se relacionaba al menos en algunos con la puesta en juego de una *forma contenidizada* que admitía ser leída como un modo distinto de cuestionamiento social. De hecho, en el mismo año en el que aparecía *Nueve novísimos*, uno de los más conspicuos integrantes de la antología castelletiana, que aún firmaba como Pedro Gimferrer, ya conjugaba la preocupación por el rigor estético con un designio de insubordinación que de pronto reclamaba a la escritura: «la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad», así como «un planteamiento moral en términos claros» que vinculase a la poesía con los asuntos de la vida diaria (en Martín Pardo [1970] 1990: 27). Otra cosa es que fuera en la esfera del lenguaje, y no en la del *mensaje* como plano separado de ideas, donde se jugase tal operación denunciadora: no en vano Gimferrer solicitaba una poesía que hiciera «un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica», en la idea de que toda formalización lingüística lleva implícito «un planteamiento de la realidad» (27-28).

Desde esta misma clave cabe comprender, tal y como algunos protagonistas han reclamado, una práctica culturalista que comenzó siendo leída como una irresponsable forma de evasión, como un gesto de frivolidad y connivencia con un sistema político que aún demandaba oposición intelectual y del que, en cambio, los jóvenes poetas parecían desentenderse. Contra esta interpretación se ha rebelado reiteradamente un novísimo como Jaime Siles, quien ha reivindicado en el recurso a la cultura como rasgo generacional una estrategia de beligerancia contra el sistema social y político, «una forma de oposición al poder» que buscaba «la *recusatio* de este [...] en una poética explícita e implícita que no era otra que la alejandrina»:

El alejandrismo de los novísimos —razonaba— era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y en la fe en el lenguaje, entendidos ambos [...] como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y que eran tan vitalmente regresivos como literariamente reaccionarios [...]. Frente a estos modos, los novísimos buscaron la libertad en el texto e hicieron de aquella y de este —de aquella en este— un punto generador de una nueva y distinta realidad más amplia. (Siles 1989: 10)

En definitiva, para Siles, la articulación de un universo referencial que evitaba convocar directamente la experiencia traducía «el modo de luchar contra un medio en el que, hasta la vida, era algo que había que inventar» (10-11). Y, por lo mismo, la retórica novísima codificaba una revolución que, al subvertir el instrumento lingüístico, y vulnerar de este modo el conjunto de normas impuestas por él, socavaba los cimientos mismos del franquismo con bastante más eficacia de la que había logrado la poesía social.

Con parejos argumentos fue defendida la dimensión crítica de la función metapoética o la reflexión sobre el lenguaje, otro de los rasgos capitales de la estética novísima a partir de 1970-71. Y corresponde en este caso a Carlos Bousoño la más vehemente defensa de sus implicaciones subversivas. Según el planteamiento que formula en el prólogo a la poesía reunida de Guillermo Carnero, el discurso de una poesía que habla de la poesía perseguiría el desenmascaramiento del lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el poder, e implicaría una manifiesta rebeldía contra ese poder represivo y deshumanizador. La concepción de la poesía como metalenguaje buscaría, en suma, contestar «los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del Poder» discutiendo su propio código, ya que «no se puede atentar contra el Poder represor mediante un código que aquel ha puesto en uso precisamente para disponer de un mecanismo de conservación basado en el funcionamiento automático» (Bousoño [1979] 1983: 27-29). El razonamiento fue inmediatamente suscrito por Guillermo Carnero — quien entendió el cuestionamiento del discurso literario como una enmienda a la totalidad

del discurso cultural (1983: 71)— y, en realidad, ya había sido anticipado por el Pedro Gimferrer que, en una entrevista concedida en 1971, exigía a la poesía la «misión» extraestética de «contravenir lo establecido» denunciando «la falacia del lenguaje codificado» (en Campbell [1971] 1994: 71).

Puede aceptarse, en consecuencia, que la cultura de la resistencia se canalizaba ahora por otras vías, elípticas y casi siempre asociadas a la problematización de los elementos formales. Sin embargo, ello no autoriza a decretar un generalizado activismo histórico como actitud inscrita en el trabajo textual de los novísimos; ya que universalizar las implicaciones éticas y cívicas de unos ingredientes cuyos usos no son parangonables en los autores que los asumen supone soslayar argumentos no desdeñables que ponen en entredicho su componente *engagé* (cfr. Iravedra 2018: 596-612). Otra cosa es que existan propuestas, sin necesidad de buscar fuera de la nómina de *Nueve novísimos*, que escapan visiblemente a la veta intensamente esteticista o autorreferente de los sesentayochistas más emblemáticos.

En efecto, en autores como Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión no opera la *desrealización*, entendiendo por tal la elusión de la realidad inmediata como referente del texto y su sustitución por un prestigioso universo simbólico-mítico, bien visible en otros compañeros de aventura poética; por el contrario, ambos encarnan la puesta en curso de una experimentación formal tan alejada del embellecimiento preciosista como atenta al referente extrapoético. Su escritura, de hecho, no puede interpretarse sino como un afilado asedio crítico a la realidad socio-política que, si no renuncia a la problematización de los significantes, tampoco lo hace a encauzarse mediante la ironización de los significados. Ello no es por supuesto incompatible con las reservas que ambos poetas formularon frente a un periclitado realismo social en el que paradójicamente apreciaban resabios de idealismo, no sin haberlo practicado alguna vez. Para Vázquez Montalbán «la expresión *poesía social* es una convención cultural falsa», porque su repercusión en la conformación de la conciencia pública deviene insignificante en una situación de cultura de masas dirigida desde la médula del sistema (en De Luis 1969: 435-437); y, por las mismas razones, para Martínez Sarrión «la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política» (en Castellet [1970] 2001: 88). El ajuste de cuentas pasa además por pronunciarse contra un social-realismo que cayó en la trampa de la abstracción (al caer en la trampa del contenido) y que se resintió, en casos, de falta de calidad, al olvidar «la relativa autonomía de la creación artística y la resistencia de la palabra poética» (Martínez Sarrión en Castellet [1970] 2001: 87-88).

Desde estas premisas, que en ningún caso invitan a los autores a desenraizar su obra lírica de la circunstancia histórica, habilitan una forma *otra* de vinculación crítica con el entorno. Por un lado, la lucidez de conocer el discreto potencial de la poesía contra el arsenal propagandístico del sistema los disuade de cualquier tentación redentorista, les permite romper con el coercitivo precepto de la comunicación y libera la creación del «romanticismo formal» (Vázquez Montalbán en De Luis 1969: 440) que había atenazado a aquel poeta del pueblo ilusionado con redimirlo. Por otro lado, la constatación de la obsolescencia de las fórmulas social-realistas los reinstala en un lenguaje de sesgo vanguardista que, entre otras ganancias potenciales, se presenta como un modo de subvertir el lenguaje establecido, de deconstruir un instrumento expresivo que desvela su permeabilidad a la ideología dominante y su docilidad como canal de conducción de los discursos de poder.

Ya advertía Castellet, al comentar el ingrediente irracionalista de sus *Nueve novísimos*, que obedecía en los mayores a un designio de ruptura con la lógica lingüística de un *statu quo* represivo ([1970] 2001: 34). Y, en efecto, no le faltaba razón cuando apreciaba esta voluntad en la tentativa de Martínez Sarrión de revalorizar la revolución «alógica» de los surrealistas (34), quienes, preconizando el automatismo psíquico puro, se habían propuesto atentar contra la codificación moral opresiva de la sociedad burguesa. De hecho, si el surrealismo de corte instrumental servía a Sarrión para enunciar el caos de una realidad percibida en su fragmentación, no era menos importante, según el propio poeta declaraba por entonces, la fascinación que sobre él ejercía la escuela bretoniana por lo que esta tenía de «rebeldía total, de exaltación del azar, de la libertad sin frenos, del “*amour fou*”» (en Campbell [1971] 1994: 162). Tal voluntad, ahora bien, alcanza seguramente su dimensión más consciente en la «ilógica razonada» (Castellet [1970] 2001: 33) de Vázquez Montalbán, quien elige el cultivo del irracionalismo como forma de dinamitar discursivamente una concepción de poder que no es otra que la racionalización tecnocrática del último franquismo. A este respecto, no puede resultar más elocuente la declaración de su «Poética» para *Nueve novísimos*: «Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista» (en Castellet [1971] 2001: 57). Y no es menos expresivo el irónico planteamiento que, en sentido complementario, encierra el generoso rótulo de una composición denunciadora de la manipulación ideológica del lenguaje publicitario seleccionada por Castellet y procedente, no por azar, del montalbaniano *Manifiesto subnormal* (1970):

*POEMA PUBLICITARIO PRESENTADO A LA CONSIDERACIÓN DE UNILEVER. SOBRE EL MÉRITO DE LA MAGIA DE LAS EXTRAÑAS ASOCIACIONES, SE UNE LA MAGIA DEL ACTO Y DEL COLOR DANDO UN SENTIDO AL PUÑADO DE IMÁGENES ROTAS BAJO EL SOL. PORQUE LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA DEL CONTENIDO, SINO LA NUEVA LÓGICA QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU ÚNICA VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS DEL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUIERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES.* (En Castellet [1970] 2001: 76)

La fórmula estética de Vázquez Montalbán incluía sin duda la ambición de combatir la colonización ideológica de un poder que se acomodaba en los meandros del lenguaje, y ello pasaba por legitimar el experimentalismo como condición de viabilidad para una verdadera política de vanguardia (Vázquez Montalbán 1968: 114). Aunque resulte, no obstante, más que discutible extender este propósito a los *nueve* novísimos, en cuyo irracionalismo a menudo «alógico» (Castellet [1970] 2001: 36) opera más bien el apercebimiento de los límites de la razón y su lenguaje para vertebrar una interpretación de la experiencia y, en suma, para conocer la realidad.

En definitiva, forzoso es reconocer que la poesía novísima había dejado atrás el «contrato social» al que —según recordó Blas de Otero en su «Cartilla (poética)» (2013: 427-428)— obligaba la noción de *engagement*, y que el derecho de emancipación estética era reclamado por encima de todos; que incluso los más empáticos con la noción sartreana valoraron en primera instancia la exigencia de lo literario, una expresión libérrima y la soberanía —ya que no la autarquía— de la creación artística, por lo demás aquejados del consabido escepticismo sobre el poder conspiratorio de la palabra. Pero no es menos cierto que la «desrealidad programática» que se atribuyó a aquellos jóvenes (Grande 1970: 104-105), siendo una reconocible marca de época, resultó sobredimensionada a causa del modo habitual de proceder del patrón estético novísimo, cuya formulación elíptica impidió ver una comparecencia de la realidad y de la Historia más generosa de lo que en las primeras lecturas se apreció. Y aún hay que contar con la vocación de resistencia que en casos desvelan otros rasgos centrales del modelo poético novísimo — el culturalismo, la metapoésía, la dicción irracionalista—, y que determinadas inercias críticas han tendido a ver como mecanismos evasivos, sin contemplar el desplazamiento de la conciencia política desde el *mensaje* o el enunciado hacia una problematización del trabajo textual (Iravedra 2018: 612).

\*\*\*

Así que, entre la luminosa utopía y el radical descreimiento, cabe concluir que la resistencia poética contra el sistema franquista transita del deseo suicida de decir la verdad al más modesto empeño en conocerla, en acceder a un discernimiento personal de la misma, para desembocar finalmente en la sospecha de un lenguaje de uso supuestamente neutral, que urge dinamitar con la intención de combatir la ideología borrosamente inscrita en su interior, pero que habla, sin duda, a través de él. Claro que, como sugiere el Guillermo Carnero de «El movimiento continuo» (en Castellet [1970] 2001: 201-202), pocas son las posibilidades de actuar sobre las secuelas represivas de los códigos al uso, si las fórmulas de conservación puestas en juego por el tinglado del poder invalidan cualquier movimiento progresivo en la inoperancia de la circularidad, representada en ese texto por el giro de un tiovivo. De ahí la demoledora cita de Robert Herrick que preside el poema y que anticipa sin piedad el corolario pesimista: «Pronto envejeceremos; moriremos / antes de conocer la libertad».

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1996): *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Nobel.
- ALONSO, Dámaso (1970): «Prólogo», *Hijos de la ira*, ed. Elías E. Rivers. Barcelona: Labor, 29-31.
- ASCUNCE, José Ángel (1997): «La poesía social. Años 50 en adelante», en R. de la Fuente (ed.), *La poesía de postguerra (1). Historia de la literatura española*. Madrid/Gijón: Júcar, 117-253.
- BATLLÓ, José (ed.) (1968): *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva.
- BOUSOÑO, Carlos ([1979] 1983): «La poesía de Guillermo Carnero», en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía, 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, 9-68.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1963): *Pliegos de cordel*. Barcelona: Literaturas.
- (2006): *Copias rescatadas del natural*, ed. Juan Carlos Abril. Granada: Atrio.
- CAMPBELL, Federico ([1971] 1994): *Infame turba*. Barcelona: Lumen.
- CARNERO, Guillermo (1983): «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 23, 43-59.

- CASTELLET, José María (ed.) ([1970] 2001): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- CELAYA, Gabriel (1979): *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*. Barcelona: Planeta.
- (2001): *Poesías completas I*, ed. José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro, Juan Manuel Díaz de Guereñu y Jesús María Lasagabaster. Madrid: Visor.
- DE LUIS, Leopoldo (ed.) (1969): *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ, Ángel (1994): *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- (2005): *La poesía y sus circunstancias*, ed. José Luis García Martín. Barcelona: Seix Barral.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.
- IRAVEDRA, Araceli (2018): «De qué hablamos cuando hablamos de compromiso. De nuevo sobre los poetas novísimos», *Signa*, 27, 585-615.
- LANZ, Juan José (2008): *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*. Sevilla: Renacimiento.
- (2009): *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.) ([1970] 1990): *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Madrid: Hiperión.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1998): «Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de Ángel fieramente humano a En castellano», *Revista de Literatura*, 120, 491-516.
- NEIRA, Julio (ed.) (1987): *Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y la palabra*. Madrid: Hiperión.
- NÚÑEZ, Antonio (1968): «Encuentro con Blas de Otero», *Ínsula*, 259, 3.
- OTERO, Blas de (1955): *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega: Cantalapiedra.
- (1958): *Ancia*. Barcelona: Alberto Puig.
- (1964): *Que trata de España*. Barcelona: RM.
- (2013): *Obra completa (1935-1977)*, ed. Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- PAYERAS GRAU, María (1990): *La colección «Colliure» y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- (2001): «El ojo que ves: algunas perspectivas de la poesía crítica», en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000: modernidad y transvanguardia*. Málaga: Universidad, 129-162.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (ed.) (1993): *1939-1975: antología de poesía española*. Alicante: Aguaclara.
- RIBES, Francisco (ed.) (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984): *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel.
- SARTRE, Jean-Paul ([1948] 1950): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SILES, Jaime (1989): «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 595, 9-11.
- SUÑÉN, Luis (1976): «Blas de Otero con los ojos abiertos», *Reseña*, 91, 17-19.
- VALENTE, José Ángel ([1971] 1994): *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968): «Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo», en VV. AA., *Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 105-116.
- VELA, Rubén (ed.) (1965): *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*. Buenos Aires: Dead Weight.
- VILLANUEVA, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas)*. London: Tamesis.