

El modelo generacional y la *retórica de la ruptura* o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma

RAÚL MOLINA GIL
Universitat de València

Resumen

En la poesía española contemporánea, han funcionado sistemática y paralelamente, al menos, tres herramientas que nos permiten explicar el funcionamiento del campo poético: los modelos generacionales, la retórica de la ruptura y el mantenimiento del *continuum* realista. En el presente artículo, reflexionamos acerca del uso de estos mecanismos, a partir de las programáticas antologías que Castellet coordinara entre 1960 y 1970: *Veinte años de poesía española*, *Un cuarto de siglo de poesía española* y *Nueve novísimos poetas españoles*. Este análisis no solo nos permite reflexionar acerca de la relevancia de dichos compendios y prácticas, sino que, extrapolados, nos abre la puerta a la comprensión de la infraestructura del campo literario y, por consiguiente, al entendimiento en profundidad de un discurso histórico perpetuado por los agentes e instancias legitimadoras del mismo.

Palabras clave: Legitimación, Antologías, Josep Maria Castellet, Canon, Modelos generacionales

Abstract

In contemporary Spanish poetry, at least three tools have worked systematically and in parallel that allow us to explain the functioning of the poetic field: generational models, the rhetoric of rupture, and the maintenance of the realistic continuum. In this article, we reflect on the use of these mechanisms, based on the programmatic anthologies that Castellet coordinated between 1960 and 1970: *Twenty Years of Spanish Poetry*, *A Quarter of a Century of Spanish Poetry*, and *Nine Newest Spanish Poets*. This analysis not only allows us to reflect on the relevance of these compendiums and practices, but, extrapolated, opens the door to understanding the infrastructure of the literary field and, consequently, to an in-depth understanding of a historical discourse perpetuated by the agents and entities that legitimize it.

Keywords: Legitimation, Anthologies, Josep Maria Castellet, Canon, Generational Models



1. EL CASO CASTELLET EN 1960: LA REIVINDICACIÓN DEL *CONTINUUM* REALISTA

Cuando observamos en perspectiva la poesía española contemporánea, debemos asumir la existencia de algunas certezas que en muchos momentos han sido remarcados por poetas y especialistas de la materia. Primero, que la historiografía y la crítica han organizado la poesía a partir de unos modelos generacionales: esto es, agrupando a una serie de poetas que comparten en un tiempo determinado una similar concepción de lo poético bajo una serie de etiquetas que funcionan como legitimadoras de sus prácticas literarias y que facilitan que tales grupos accedan a los puestos centrales del campo poético a partir de unas técnicas cercanas a

lo publicitario (detalle que ya Jenaro Talens [1989] había definido en un conocido estudio). Segundo, que tales generaciones surgen cuando la crítica y los propios poetas desarrollan lo que aquí denominaremos una *retórica de la ruptura*, entendida como el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo literario¹ establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de establecer una distancia que les permita proponer una “nueva” práctica poética (entrecorramos “nueva” porque, como veremos, en muchos casos la aparente novedad oculta un poso conservadorista en lo que respecta a la concepción de la práctica poética). Tercero, que el relato de la poesía española contemporánea es un relato cercano al realismo en el que, como también después desarrollaremos, lo vanguardista es concebido como una quiebra del *continuum* figurativo y es aceptado, en la mayoría de casos, como un gesto propio de la juventud, cuyas poéticas, con el caer de los años, deben acabar orillando (si quieren mantenerse en posiciones centrales del campo) una dicción y una estética más realista. La conjunción de estas tres características junto con otros detalles diversos y puntuales, por lo tanto, permiten a los actores del campo establecer discursos y mecanismos que aupán a una determinada corriente y que facilitan que los escritores que a ella se suman se posicionen en los puestos de poder del sistema literario, a la vez que, en un movimiento paralelo, marginan y silencian otros acercamientos al hecho poético que no siguen las sendas marcadas por el grupo dominante. Para constatar estas hipótesis, es necesario analizar, por consiguiente, los desarrollos de la poesía española en las décadas anteriores. Como modelo de lo dicho, tomaremos el decenio 1960-1970, marcado por la publicación de las antologías castelletianas.

Decía, en este sentido, el novísimo Antonio Martínez Sarrión en la nota final de su reciente *Poeta en Diwan* que, en asuntos de poesía, una de las cosas buenas que acarrea el cumplir muchos años de vida y bastantes de aprendizaje del oficio acaso sea el gusto creciente por la claridad y la sencillez de dicción, que se une al culto decreciente de una neurosis clásicamente juvenil: la de ser original o distinto a toda costa (2004: 129). Sintomáticas palabras que no solo señalan su deriva desde las agitadas aguas de esa “escritura sin centro” (Méndez Rubio, 1998) anclada en las vanguardias históricas y el surrealismo (Díaz de Castro y Olmo Iturriarte, 1995: 149) hacia los más tranquilos remansos del figurativismo, sino que también (y quizás sobre todo) son sintomáticas de unos modos de actuación propios de la poesía española en lo que respecta a sus modos de expresión más rupturistas y experimentales: “El poder ha apoyado y apoya siempre, oficializándolas y en parte creándolas, las literaturas conservadoras, acríticas, acomodadas y arraigadas”, y, en un movimiento paralelo, “intenta silenciar –haciendo caso omiso de ellas– o anular –integrándolas– todas las demás” (López Merino, 2008: 4). Así pues, lo vanguardista, en tanto postulado poético arriesgado en su doble vertiente semiótica (forma y contenido), primero, emerge y, con ello, rompe el *continuum*; segundo, reclama unas determinadas tradiciones (a menudo obviadas por el discurso realista-figurativo); tercero, es cultivado durante algunos unos años, llegando a copar, en algunos casos como el de los novísimos, el centro del campo poético; finalmente, bien es expulsado hacia los márgenes si no suaviza sus planteamientos (José Miguel Ullán, Aníbal Núñez o Francisco Pino, por ejemplo), bien deriva hacia una dicción realista (como sucedía con Martínez Sarrión), en una suerte de vuelta de las aguas a sus cauces o bien es integrado, en un proceso que borra sus más radicales modelos de expresión (aquellos que el poder considera, hasta cierto punto, peligrosos) y mantiene aquellas herramientas y elementos más asimilables (Carnero o Gimferrer, por ejemplo): “Con posterioridad a la guerra civil, los cánones históricos sucesivos proceden mayoritariamente mediante una perpetua operación de borrado de los lenguajes posibles en nombre

¹ Utilizamos la concepción de campo poético que Bourdieu desarrollara en obras como *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (2002) o en el volumen escrito junto a Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* (Bourdieu y Wacquant, 1995).

de la preservación de una lengua instalada en el estatismo de la tradición clásica o en el canon realista”, decía ya Jaime Pont en una acertada reflexión” (2005: 257).

Dichos mecanismos son bien visibles en la evolución de los poetas novísimos desde la fundacional antología de 1970. Ahora bien, para comprender mejor ese funcionamiento, así como el establecimiento de una generación a partir de la *retórica de la ruptura*, es necesario viajar (al menos) hasta 1960. Ese año, Castellet coordinó la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que tomó como referencia la operación de Gerardo Diego en *Poesía española. Antología 1915-1931*, en cuanto compendio programático (Ruiz Casanova, 2007: 237) que fue concebido desde un inicio como manifiesto y como estrategia de promoción literaria (Riera, 1988: 208; Paulino Ayuso, 1999: 362; García, 2017a: 54; García, 2017b: 38) en el que participarían, como sucedió también en 1932, los jóvenes poetas amigos junto a los grandes maestros del momento (Torres Salinas, 2017: 118). Una copia, al cabo, de aquel ejercicio de política literaria que planteó un viaje o vaivén “de la periferia al centro del sistema, de la vanguardia al clasicismo, de la polémica a la función de modelo, de un estrato no canonizado a uno canonizado” (Soria Olmedo, 1991: 27)².

Sucede así que Castellet incluye a poetas de diversas generaciones anteriores y de variadas ideologías político-literarias, más o menos entronizados, (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, Vicoriano Crémer, Gerardo Diego, León Felipe, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Miguel Hernández, José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Bas de Otero, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Salinas y Luis Felipe Vivanco) junto a los poetas más jóvenes, que conformarán, en su mayoría, lo que la crítica ha definido, sobre todo a partir de la publicación de la antología de José García Hortelano en 1978, como Generación del 50 o Grupo poético del 50: Carlos Barral, María Beneyto, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez, José María Valverde y José Ángel Valente.

Así pues, y aunque el antólogo afirma en el prólogo que su cometido es histórico-estético (Castellet, 1960: 23), más bien podríamos estar hablando, como hemos adelantado, siguiendo la terminología de Ruiz Casanova, de un compendio programático (Casanova, 2007: 133), es decir, dirigido a la creación y posterior consolidación de un grupo de poetas que comulga con una determinada estética e ideología literaria y que, por lo tanto, es también una opción política (Ruiz Casanova, 2005: 214; 2007: 22) que, al fin y al cabo, pretende presentar y apoyar unos determinados procesos de canonización (Vera Méndez, 2005; Palenque, 2007; Ruiz Casanova,

² Publicada en un momento clave, “Tras el septenio 1923-1930, tras la clausura del ciclo modernista y tras el crisol donde se fundieron distintos vanguardismos, era necesario hacer balance. Eran años de antologías” (Teruel, 2007: 38), la antología de Gerardo Diego funcionaba a partir de una suerte de apadrinamiento de la nueva generación por parte de algunos de los más canonizados poetas anteriores que permitió a los más jóvenes forzar los procesos de canonización hasta establecerlos en las posiciones centrales del campo literario. Así lo parecía comprender el propio Diego años después, entre líneas al menos, puesto que no reflexiona en profundidad sobre dicho detalle: “Mi antología era una apuesta demasiado arriesgada. ¿Qué pasaría al cabo de cinco, diez, veinte años? ¿Responderían los novilleros poetas a la fianza que unos pocos cientos de aficionados ansiosos de novedad empezaban a depositar en su futuro? La respuesta del tiempo hasta ahora, a la vista está. Y los entonces flamantes principiantes son maestros reconocidos hoy. Pero para acertar había que arriesgar” (Diego, 2007: 894). Sin entrar en detalles, una estrategia similar es la de *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, de 1934, que amplía la nómina de los mayores-canonizados y de los jóvenes, aunque modificara los criterios, ofreciendo una versión más panorámica e histórica (Teruel, 2007: 64; García, 2016: 37; Bellón Aguilera, 2017: 20); la tercera, por su parte, “siendo la suma de las anteriores, es fundamentalmente, desde la perspectiva de 1959, la antología de la poesía española anterior a la Guerra Civil con un conjunto importante de poetas desterrados, casi la mitad, fallecidos en el fatídico 1936 o condenados al exilio interior” (Teruel, 2007: 64-65) lo cual implica, en definitiva, un nuevo libro cuya aparición en 1959, cuando Castellet estaba organizando *Veinte años de poesía española*, pudo influir en los debates que se generaron alrededor de sus proceso creativo.

2007: 150) y participar de la creación de la historia literaria (Pozuelo Yvancos, 1996: 4; Falcó, 2007). Por ello puede afirmar Ginés Torres Salinas que “cuando en 1960 publica José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* no existía como tal lo que hoy conocemos como grupo poético del 50” (2017: 116)³ o, también por la misma razón, Claudio Guillén pudo firmar una dura reseña en *Ínsula* pocos meses después de la publicación de la antología en la que detalló el carácter prospectivo de la misma: “Y con la expresa intención de mostrar la evolución dinámica de la poesía a lo largo de los últimos veinte años, lo que ha sido y viene siendo, apunta normativamente a lo que habría de ser el día de mañana” (1960: 4-5).

Aunque ya desde el momento exacto de su aparición hubo voces que calificaron la estrategia como una conspiración publicitaria (Castillo, 1962: 14) y definieron la antología como “tendenciosa por estar enderezada ya desde el prólogo, en que se hace una historia torcida de esos veinte años de poesía española hacia el grupito barcelonés”, en palabras de Vicente Aleixandre (en García, 2017a: 57), fue realmente varias décadas después cuando varios de los antologados explicitaron abiertamente la estrategia que se escondía tras *Veinte años de poesía española (1939-1959)*: la de intervenir directamente en el campo poético de los años sesenta para alterar y transformar los procesos de canonización del mismo y, con ello, ubicar las poéticas recogidas en las posiciones de influencia y de poder dentro del pequeño reducto del mundillo poético. Significativas son, por ejemplo, las palabras de Gil de Biedma:

Las antologías sirven como guías de ferrocarriles. Tienen una finalidad utilitaria. En ese caso, detrás de la primera antología de Castellet estamos Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y yo mismo, que fuimos el grupo que la movió. Volviendo a la comparación con las guías de ferrocarriles, os habréis dado cuenta de que, en las guías, de vez en cuando, hay anuncios. Bien, pues en las antologías también hay anuncios intercalados entre los expresos que llegan y los rápidos que parten. Es decir, que fue una operación de política generacional, como lo fue en 1932 la antología de Gerardo Diego, que tampoco lo hizo solo Gerardo Diego, sino que fue una antología colectiva. Yo sospecho que la antología de Gerardo Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de Gerardo Diego. (Mesquida y Panero, 1977)

Fue en las tertulias del bar de Juanito, del Turia, del Boliche, del Cristal-City o del Bar Club donde, según Carme Riera en su imprescindible estudio, se va conformando una lengua poética cuya principal característica es el tono conversacional, esto es, la palabra hablada, siguiendo una moda imperante en la España del medio siglo (Riera, 1988: 110-111). Dicha opción figurativa acabó por solapar la ideología poética de los poetas de la llamada Escuela de Barcelona a la del resto de su generación, que quedó resumida y englobada bajo las prácticas del núcleo catalán: principalmente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral (Prieto de Paula, 1996: 18). Y sucede, a pesar de que también son compilados Ángel González, Caballero Bonald, José María Valverde, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, lo cual, “supone un cercenamiento de la realidad: primero, se efectúa esa extrapolación que provoca que se tome la parte por el todo, y luego se excluye a quienes no responden a las presuntas señas generacionales” (Prieto de Paula, 1996: 18).

³ A pesar de que *Veinte años de poesía española* es un hito clave para comprender la creación del grupo poético, tampoco Castellet utiliza este término en sus páginas, sino que el etiquetado surgiría posteriormente con las antologías de García Hortelano y Antonio Hernández en 1978, tal y como han estudiado Carme Riera en *La escuela de Barcelona* (Riera, 1988: 16-23) y Juan José Lanz en *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009: 9-33) a partir de su uso en artículos y antologías. En las páginas que siguen, y sin voluntad de entrar a debatir un tema que ya ha sido considerablemente anotado en los dos libros citados, entre otros, utilizaremos el término Generación del 50 para hacer referencia a esa serie de poetas.

Lo que plantea Castellet en las páginas del prólogo de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* es, en resumidas cuentas, una fractura abierta (a partir de los mecanismos de la *retórica de la ruptura*) con respecto a los poetas inmediatamente anteriores (denominados por él poetas sociales) que tiene como finalidad establecer una nueva generación literaria, siguiendo las estrategias clásicas de la crítica literaria y, a su vez, enmascarar determinadas prácticas de cariz vanguardista que estaban desarrollándose paralelamente en España:

[El planteamiento de Castellet] pone de manifiesto su esquematismo y su propósito simplificador, esto es: las diversas tendencias poéticas del periodo solo se justifican si son asimiladas e integradas por lo que se califica como “impulso histórico realista” y, al arrimo del materialismo histórico, por la integración de la poesía a la “progresión histórica de la humanidad”. En caso contrario, si esa deriva hacia el canon realista no es posible, es decir, no es asimilable desde los presupuestos de la “nueva crítica”, las escrituras poéticas que persisten en la “gran corriente simbolista”, y con ella la tradición de las vanguardias, son sistemáticamente obliteradas y marginadas. Una vez más se instituía el dualismo dicotómico entre política y estética. (Pont, 2005: 261)

Castellet no manifiesta abiertamente la idea del *continuum realista* del campo poético español, sino que lo postula implícitamente a partir de la utilización del término “razón narrativa”. Una idea que el antólogo llega incluso a naturalizar como la única deriva posible de la poesía española: “La orientación de los cuatro poetas objeto de nuestra atención [Vivanco, Rosales, Panero y Valverde] era *acertada*, es decir, se integraba en la corriente de los movimientos que tendían a sustituir la herencia del simbolismo, por una actitud realista ante la poesía” (1960: 77-78). Más adelante, continúa: “Al filo del medio siglo, la poesía española había superado los obstáculos que para su consideración histórica suponían la tendencia formalista que se manifestó durante los primeros años de la posguerra” (Castellet, 1960: 79)⁴.

La genealogía destacada por Castellet focaliza en los poetas que perciben “toda una concepción de la poesía que está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra” (1960: 86) y sobrevuela muy brevemente a quienes caminan por otros derroteros (Bousoño, por ejemplo, a pesar de formar parte de la nómina) para, con ello, justificar que estamos en el momento decisivo para el desarrollo de la poesía española que permita la traslación desde los anteriores y extraños irracionalismos hacia la natural arcadía del realismo a la que, finalmente, se accederá gracias a la labor de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona, cuya genealogía está ya trazada:

Son los años decisivos (atravesados por el dardo doloroso de la guerra civil) en los que se opera la lenta sustitución de una poesía todavía de tradición simbolista, por una poesía cuya característica esencial, común a la mayor parte de los nuevos poetas, es una actitud realismo que se manifiesta tanto en el tema del poema, como en el tratamiento del mismo. Años de transición, en los que no existe todavía una completa correspondencia entre la actitud realista del poeta y los medios de expresión utilizados que, en muchos casos, pertenecen aún a la tradición simbolista. (Castellet, 1960: 86)

Lo que manifiesta Castellet en estas líneas es una clara tendencia hacia lo que hemos denominado *retórica de la ruptura*, un elemento fundamental, en opinión del antólogo, para

⁴ La inclusión de Barral en la antología y su posición durante el periodo creativo de la misma es, a todas luces, significativo de que la finalidad de *Veinte años de la poesía española* era la acumulación de capital simbólico con el objetivo de establecer, no tanto una corriente, como a un grupo de poetas, en el centro del canon: “Todos estaban de acuerdo también en declarar el simbolismo bestia negra oficial, aunque algunos como Carlos Barral estuvieran absolutamente lejos de los postulados del realismo crítico” (Riera, 1988: 181).

mostrar cómo la joven poesía ha comprendido las supuestas necesidades del campo poético de los años sesenta en España (como si el campo poético tuviera unas necesidades por sí mismo, independientes de las voluntades de sus actores). Primero, una vuelta a lo que Castellet considera los temas propios del realismo, ya desarrollada por los autores anteriormente comentados y, segundo, un cambio en los medios de expresión que, definitivamente, vendrá de la mano de los poetas del cincuenta cuando, tras la senda de Gil de Biedma, asuman las lecciones de Langbaum sobre el monólogo dramático. Sin embargo, dicha ruptura, desde el presente, no parece tan abarcadora como Castellet quiso plantear, sino que debe ser concebida como un constructo que les permite a él y a los escritores de la Escuela de Barcelona plantear una quiebra con respecto a lo anterior a partir de la cual establecer una nueva generación literaria asentada sobre las cenizas de lo previo. Primero, siguiendo a Jaime Siles, “porque la llamada poesía social no es la poesía social de Brecht, no es el invento de un nuevo lenguaje. No: es la repetición, pero devaluada, de lo que había hecho Alberti en *De un momento a otro*. No pudieron cambiar el código simbolista de fondo, y de ahí el odio de la *Antología* de Castellet al simbolismo: es un odio de impotencia, un odio que viene de no poder cambiar el código anterior” (Siles, 2005: 77). Segundo, porque dentro de la Generación del 50, tan solo algunos poetas consiguieron “liquidar el pseudorealismo” (Siles, 2005: 79): Gil de Biedma, por ejemplo, o Carlos Barral, haciendo fuego sobre la flota de Carlos Bousoño para, después, releer la poesía inglesa por vías muy distintas (2005: 79); Claudio Rodríguez, en su búsqueda de una conexión entre el simbolismo francés y los lakistas (Wordsworth, Coleridge y Dylan Thomas); o, también, José Ángel Valente al denunciar la hipertematización y el formulismo retórico de la poesía que se estaba escribiendo (Siles, 2005: 79).

Dicha predisposición a la ruptura con respecto a las incursiones vanguardistas y surrealistas despertó ciertos recelos de los poetas del 27. José Teruel rescata, en esta misma línea, una carta de Alexandre a José Luis Cano, cuyo contenido queremos destacar, puesto que ejemplifica el sentir de muchos de estos escritores y muestra, a las claras, las tensiones entre el grupo madrileño, vinculado a Velintonia, y el barcelonés:

¿Viste la antología de Castellet? La antología es tendenciosa, ignora todo en cierto modo y toda enderezada hacia el grupito barcelonés (¡cuánta injusticia en los olvidos! ¡Esa ausencia de jóvenes por acá! Sangra, por ejemplo, la de Sahagún) [...] Peor resulta el prólogo, que es pintar como querer la historia de veinte años [...] hacia su desembocadura de nuevo en los barceloneses. Conmigo se comete un desafuero, minimizando lo que yo represento en estos veinte años, reduciendo casi a la nada un libro como *Sombra del paraíso*. ¡No está en la línea!: entonces, no se sabe qué hacer con él y se le disminuye todo lo necesario. ¡Resulta que en esos veinte años Alberti influyó más! Tiene gracia. En fin, para qué detallar. Dios le perdone a Castellet su torcida historia y su desafuero. (en Teruel, 2007: 72-73)

El desacuerdo surgió, también, entre los propios escritores jóvenes que no comulgaban con los presupuestos del realismo que Castellet trataba de imponer, como se desprende de las palabras de José Ángel Valente cuando, en “Del simbolismo a nuestros días”, comenta *Veinte años de poesía española*:

Conviene, en efecto, al crítico o mareante de las letras peninsulares, que estrena con retraso aquel marchito entusiasmo, aplicar al examen del pasado y sus secuelas la misma agudeza que Mr. Wilson; habrá de sopesar en cambio el futuro –y acaso el presente– con mayor realismo. Sobre todo, si es un futuro realista el que predica para nuestras letras. Importa, en breve, no levantar arcos del triunfo colosales para un desfile de balbucientes enanos. (Valente, 1961: 6)

Todo lo dicho por Castellet hasta este punto confluye en las últimas páginas del prólogo, encabezadas por el rótulo: “Hacia un realismo histórico” (1960: 100: 105). La genealogía sobre el auge de la “actitud realista” y la “razón narrativa” que Castellet ha desarrollado, sostenida en una “flagrante manipulación de la tradición poética española del siglo XX” (Teruel, 2007: 70), le permite crear una discutidísima base sobre la cual sostener el aparentemente renovador edificio del realismo que desde la Escuela de Barcelona se quiere construir: “Las cien páginas precedentes no han sido más que el prólogo a esas cinco, que Castellet dedica a los nuevos autores [...] para demostrar que son una generación” (Riera, 1988: 205). Son poetas, dice Castellet, que tienden (en la mayoría de los casos) a “una poesía realista que hace suyos, en líneas generales, los postulados que Antonio Machado propugnara en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua” y que materializan la “previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo”, que ya Antonio Machado predijo (Castellet, 1960: 101) [la cursiva es nuestra]. Visto lo visto, debemos comprender que tales palabras no son más que una manipulación de la joven poesía para amoldarla a los presupuestos de la Escuela de Barcelona, buscando su canonización a partir de un ejercicio deliberado de naturalización: “Al final, todo se sustenta en la camaradería de un grupo de intelectuales que buscan arrebatarse el cetro del poder cultural a los que estaban predestinados a recogerlos de la generación anterior; esto es, los poetas situados en torno a la revista *Ínsula*” (Sánchez García, 2018: 64). Así lo demuestra que Castellet silenciara la defensa que en el borrador del citado discurso de ingreso a la Real Academia hizo Machado de la poesía nacida en aquella cálida zona de nuestra psique que construye nuestra identidad, que es fundamental para comprender, por ejemplo, al Machado de *Soledades* pero, también, al Alberti de *Marinero en tierra* o *Sobre los ángeles*.

Es así como Castellet viene también a afirmar entre líneas que el movimiento surrealista, que concibe como mera secuela del simbolismo, queda relegado a la estética y, por tanto, es despojado de su capacidad de incidir en la realidad, un hecho que queda reservado al discurso realista. Dicho mantra se reproducirá acríticamente a lo largo de los años, en un claro síntoma de la primacía del *continuum realista*, obviando que al menos una parte de las vanguardias, como estudiara Méndez Rubio, no planteaba una desconexión de lo real sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o de reconocimiento (2004: 40). Y ello, de nuevo, permitió desplazar lo vanguardista hacia los márgenes⁵, como ha seguido sucediendo en años posteriores.

No cabe duda, por lo tanto, de que el campo poético español de los años sesenta fue absolutamente modificado por la emergencia de una práctica antológica programática (en ocasiones sumamente polémica), que acabó por materializarse, años después, en diversas formulaciones por parte de los poetas que ya en aquel momento fueron antologados y por otros que se sumaron a las propuestas poéticas que *Veinte años de poesía española (1939-1959)* defendía. Gil de Biedma publicaría *Moralidades* en 1966 y *Poemas póstumos* en 1968; José Agustín Goytisolo, *Algo sucede*, también en 1968; Carlos Barral *Figuración y fuga* en 1966; Valente, *La memoria y los signos* en 1966, *Siete representaciones* en 1967 y *Breve son* en 1968; Ángel González, *Grado*

⁵ Sin ánimo de profundizar, por ejemplo, Castellet obvia toda referencia a diversas estéticas ajenas por completo al realismo sobre el que teoriza y cercanas a las vanguardias que tomaron como bandera la unión de praxis y poises. Por ejemplo, los poetas próximos a la revista de Joan Brossa, *Dau al set*, como Miguel Labordeta, Julio Garcés, Juan Eduardo Cirlot o Manuel Sagalà, a pesar de la cercanía geográfica. Tampoco hay referencias al postismo de Ory o Chicharro, cuyo cariz autodefinido como revolucionario y antigarcilasista molestó a los dirigentes de la cultura oficial, pues recordaba mucho al surrealismo (palabra maldita cargada de supuestos ideológicos inequívocamente subversivos) (Pont, 1987: 60) y porque suponía una lectura crítica de la tradición (Pont, 2005: 250). Tampoco encontramos nada sobre los vinculados a la revista alicantina *Verbo. Cuadernos de Literatura*, dirigida por Albi y Fuster, que también apostó por el surrealismo. Estas prácticas, en definitiva, fueron silenciadas porque no permitían al crítico catalán justificar que la historia literaria de España en el siglo XX debía desembocar, por naturaleza, en el realismo histórico.

elemental en 1962, *Palabra sobre palabra* en 1965 y *Tratado de urbanismo* en 1967, etc. Son estos, apenas, unos pocos ejemplos que nos permiten afirmar, sin duda, de que durante los años sesenta ven la luz algunos de los más importantes libros de lo que se ha convenido en llamar Generación del 50 (muchos de los cuales, visto lo visto, fueron posibles gracias a la publicidad que a los autores dio el ser antologados). Los postulados defendidos por Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y, después, en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, volumen en el que “sostiene que, como no ha habido alteraciones importantes en el panorama de la poesía española, los supuestos anteriores siguen teniendo cierta validez” (García, 2017a: 62-63), fueron asimilados por los poetas españoles recopilados y, también, por los no antologados, pero cercanos a la estética, que entendieron pronto que la única forma de acceder al campo era seguir las indicaciones castelletianas. El primer y segundo compendios castelletianas, por tanto, no solo ofrecen un programa, sino que también adquieren un cariz prospectivo, que tan relevante será, como dijera Talens (1989), para los novísimos: las antologías, a partir de este momento, son creadoras de generaciones, no fotografías de lo presente.

Revista de lenguas y literaturas

2. EL CASO CASTELLET EN 1970: LA FRACTURA TEMPORAL DEL CONTINUUM REALISTA Y LA VUELTA DE LAS AGUAS A SU CAUCE

Castellet puede afirmar que poco ha cambiado en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, precisamente, porque se publicó en 1965, apenas un año antes de que un nuevo movimiento de placas azotara el campo poético. Es cierto que *Mensaje del Tetrarca* había visto la luz en 1963, como un “primerizo aldabonazo juvenil” (Prieto de Paula, 1996: 21) de escaso recorrido en su momento por la baja tirada, pero no es hasta 1966, año en que Gimferrer se alzó con el Premio Nacional de Poesía gracias a *Arde el mar*, publicado en El Bardo, cuando los actores del campo poético percibieron que algo estaba cambiando. Unos meses después, ya en 1967, es publicado *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, y, con ello, queda diseñada la renovación estética por venir. Renovación que vienen a confirmar, también, Manuel Vázquez Montalbán en 1967 con *Una educación sentimental* y Antonio Martínez Sarrión con *Teatro de operaciones*, así como en 1968 Antonio Carvajal con *Tigres en el jardín* y Félix de Azúa con *Cepo para nutria*, Juan Luis Panero con *A través del tiempo* y, de nuevo, Gimferrer con *La muerte en Beverly Hills*. En cierta medida, Gil de Biedma vaticinó este cambio en 1965 en unas afirmaciones que no le otorgan tanto un aura de vidente clarividencia, sino que confirman una sencilla sospecha: que el autor de *Moralidades* sabía, como tantos otros estudiosos de la materia, de qué manera funcionan los entresijos del campo poético, anclados en los mecanismos que aquí hemos querido analizar: la *retórica de la ruptura*, los modelos generacionales y la idea del *continuum realista*. Decía, así, Gil de Biedma en una entrevista para *The Nation* en 1965: “No sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años. En los poetas más jóvenes, ese movimiento ya empieza a dibujarse” (1994: 187).

No anda errado Prieto de Paula cuando afirma que “sería impertinente atribuir la muerte de la poesía social a la aparición de los primeros libros de Gimferrer, Carnero o Carvajal” (1996: 22). Sin embargo, desde la óptica actual y a la vista de lo dicho, no podemos seguir sosteniendo las palabras siguientes del profesor salmantino: “Más bien, estos autores y sus obras son el testimonio de un proceso que, con el nacimiento literario de los jóvenes, trajo también la muerte de la poesía social, pese a pervivencias excepcionales del género y a la irreductibilidad de algunos creadores” (Prieto de Paula, 1996: 22). Ese proceso del que habla Prieto de Paula no trajo el derrocamiento de la llamada poesía social, sino que lo provocó. Estas prácticas poéticas (entendidas aquí como aquellas elaboradas por las dos generaciones de posguerra) no sufren una decadencia tanto por el agotamiento de sus modelos expresivos (de hecho, los principales libros de muchos de los autores de la Generación del 50, que responden a las características definidas por Castellet y otros críticos de la época, son publicados a partir de 1965), ni por la

apertura y la relajación de las herramientas represivas de la dictadura franquista, ni por la absorción por parte de la canción protesta, sino por el desarrollo de una serie de estrategias elaboradas por determinados actores del campo poético con el objetivo de modificar su propia estructura para influir en los procesos de canonización, lo cual, por consiguiente, tendrá una serie de destacadas consecuencias: el mantenimiento de las posiciones de poder en el campo poético, el encumbramiento de nuevos nombres que perpetúen el *continuum* realista de la historia literaria española (a pesar de que, como veremos, la propuesta de Castellet persigue establecer una pequeña fractura en dicho discurso) y, en definitiva, la acumulación de lo que Bourdieu denominaba capital simbólico (1995). Al cabo, ya Jordi Doce dijo aquello de que “los cambios de moda y paradigma estético no se producen, o no sólo, por azar ni por generación espontánea, al dictado de un ritmo natural y prefijado que no tenemos potestad para gobernar, sino que están vinculados a decisiones concretas de personas concretas” (Doce, 2005: 286).

Si recordamos, aquella naturalizada deriva, con el caer de los años, hacia la sencillez expresiva, de la que habla Martínez Sarrión, o hacia el realismo histórico, del que hablaba Castellet, (dos caras, al fin, de una misma moneda o, mejor, una moneda con dos caras idénticas) ha permitido a muchos autores permanecer en el centro del campo poético con el paso de los años, al amoldar sus prácticas a las poéticas que en cada momento determinado de la historia literaria reciente de España han ido tomando el centro del polisistema: Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena pueden ser dos buenos ejemplos de ello. Desde una posición actual, lo vanguardista parece que fuera reclamado por estos jóvenes poetas novísimos para desterrar por completo del discurso literario español la demonización o desaparición de la vanguardia (tantas veces teorizada) y, con ello, entronizar poéticas que comulgaran con los presupuestos experimentalistas. Sucede, ahora bien, que a la postre las aguas volvieron a sus cauces y, de nuevo, lo vanguardista quedó y queda señalado como una pausa o recensión en el *continuum* realista: la vuelta a la *normalidad* o al sentido común (como se afirmará en décadas posteriores), en un extenso proceso que se cerrará, definitivamente, a lo largo de los años ochenta y noventa. No es posible averiguar hasta qué punto es ello un desarrollo premeditado, es cierto. No creemos que así sea, de hecho: más bien depende de la inercia de lo poético en España; una inercia figurativa que no ha sido (o no ha podido ser) detenida nunca por las escisiones vanguardistas, y ello es la consecuencia de cuestiones poético-literarias pero, también, socio-políticas. Cuestiones, al fin, propias de un discurso cultural que ha dejado de lado “la lección humilde que en el resto de Europa habían dado las vanguardias: que de un mundo en crisis solo se puede hacer cargo un lenguaje problematizado y autorreflexivo” (Méndez Rubio, 2004: 48) que, a pesar de haber sido avivado por los poetas del setenta, continúa Méndez Rubio, “su recepción y su propia evolución en muchos casos, son muestras de hasta qué punto se trata de una cuestión pendiente” (2004: 48). Las vanguardias, cuando toman la palabra, no lo hacen para establecerse (pues ello, también es cierto, estaría en contradicción directa con sus bases teórica) en un campo que, por sus características, es fácilmente influenciado por los actores del mismo.

Sintomático de que los principales actores del campo esperan una nueva ruptura, es el incremento históricamente inédito de las antologías poéticas en el periodo 1964-1970, como ya observara José Luis Falcó, que tienen en común cierto afán contestatario con respecto a las propuestas castelletianas de 1960 y 1965. En este sentido, las primeras manifestaciones son las de José-Miguel Ullán en *Caracola* en 1965 y la de *Claraboya* en 1966 y 1967, aunque, siguiendo a Lanz (2011: 24) no será hasta 1967 y 1968 cuando se publiquen tres compendios que demuestran ya los cambios acaecidos en la poesía española reciente, presentando la obra de los más jóvenes autores: *Antología de la joven poesía española* (1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (1967) y *Antología de la nueva poesía española* (1968).

En 1967, Enrique Martín Pardo publicó su *Antología de la joven poesía española* en la que aparecen reunidos una serie de poetas que en aquel momento tienen en torno a veinte años y que, para Prieto de Paula, podrían considerarse una primera hornada de la renovación, a pesar

de que alguno ya corresponda al segundo momento generacional (1996: 81): Vázquez Montalbán, Lázaro Santana, Agustín Delgado, Eugenio Padorno, Antonio Hernández, José María Álvarez, Fernando Millán, Ángel Fierro, José-Miguel Ullán, Gimferrer y Carnero. La de Martín Pardo. El compendio es importante por ser la primera que reúne a la joven generación y casi siempre olvidada (Lanz, 2011: 62), y por ser una de las antologías programáticas que comienza a vincular lo joven con la ruptura y la novedad (en un recurso que a partir de este momento será repetido hasta la saciedad en años posteriores, hasta nuestros días⁶) y a tratar el tema tantas veces recurrido del agotamiento estético de las corrientes precedentes, basado aparentemente en un desajuste con el sistema social y que esconde, en definitiva, un intento de fracturar el campo para establecer una nueva generación literaria:

Nuestra sociedad es distinta. La vida ha cambiado radicalmente desde los años 30 hasta ahora. Y lo primero que salta a la vista es una notable contradicción: ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces? La respuesta es bien sencilla: o el poeta es muy poco sincero y ha hecho suyos unos amaneramientos ridículos, o su enajenación es fenomenal [...] El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. Nuestra lengua es rica, pero creo que os estamos durmiendo en los laureles secos de un vocabulario que va siendo cada vez más restringido. (Martín Pardo, 1967: 13-14)

Si a principios de los sesenta analizábamos cómo la ideología literaria promocionada, entre otros, por Castellet y la Escuela de Barcelona, reclamaba una tradición figurativa, ahora nos encontramos en un ecosistema que propone modificar dichas formas de expresión, en un argumento que va a ser constantemente repetido: “La idea de ruptura estética con la poesía precedente se había convertido en los últimos sesenta en el grito de guerra [...] de la joven poesía española que entonces empezaba a surgir” (Lanz, 2011: 117). Todo ello llevó aparejado un renovado interés por determinados objetos culturales, en numerosas ocasiones consumidos en el silencio de la clandestinidad, lo cual generó un caldo de cultivo idóneo para una apertura de la poesía hacia nuevos espacios nunca antes transitados que incluían la puesta en valor de lo pop y lo *camp*, la relevancia de los *mass media* en la formación de los autores y el auge de los discursos contraculturales que provenían tanto del interior como de fuera de las fronteras españolas, tal y como ha estudiado Germán Labrador en su reciente *Culpables por la literatura* (2017). Martín Pardo visualiza estos detalles y sistematiza las propuestas implícitas en los poemarios hasta entonces publicados, definiendo así una de las líneas fundamentales de la generación en ciernes (la cual, como se ha visto, ha sido aplicada a la paradigmática poesía de Gimferrer y Carnero): “El poema es un ejercicio de lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras [...] El mundo del lenguaje, el fabuloso mundo de las palabras está por descubrir” (Martín Pardo, 1968: 14)⁷.

⁶ Estamos en un momento clave de la “revolución cultural” de la juventud, teorizada por Eric Hobsbawm, que se convierte en un estrato social hasta cierto punto independiente y que deja de ser entendida como un “pasaje” para devenir “fase culminante del desarrollo humano” (1994: 327). La cultura juvenil, dicen en esta línea Bou y Pittarello, se convierte en la cultura dominante del mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada de poder adquisitivo, la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico (que invierte los papeles: son los padres, ahora, quienes aprenden de los hijos), la internacionalización de la industria cinematográfica (vital, como hemos visto, para comprender el auge de los novísimos), los nuevos modelos populares del rock o del lenguaje del vestido o, finalmente, los iconos culturales (Bou y Pittarello, 2009: 15). Recordemos que ya Eco afirmaría durante esos años que los *mass media* crean símbolos y mitos de fácil universalidad, tipos reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concentración de nuestras experiencias (1968: 48).

⁷ Aunque no la vamos a tratar por extenso, en *Nueva poesía española*, la antología preparada también por Martín Pardo en 1970, el editor repite con pocas modificaciones estas ideas, convertidas ya en una suerte de motivo generacional: “Lo que de verdad me importa es subrayar el intento de todos ellos por librarse de las trabas que ligan la

Ese mismo año ve la luz, en la misma senda de reclamo de la juventud como estrato creador, *Doce jóvenes poetas españoles*, que reúne composiciones de Rafael Ballesteros, Manuel Batanzos, Francisco J. Carrillo, Alberto Barascain, José Batlló, Jerónimo-Pablo González Mart, Agustín Delgado, José Elías, José María Guelbenzu, Ángel Pariente, Juan Orellana y Jorge Urrutia, quienes resumían la emergencia de una vanguardia poética ya publicitada por *Claraboya* y *El Bardo* (Lanz, 2005: 99), editorial que se encargó de la publicación y cuya colección de poesía estaba dirigida por José Batlló, de cuya antología de 1968 hablaremos posteriormente. *Doce jóvenes poetas españoles* nace del “deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético y la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta” (V.V.A.A, 1967: 7). El compendio, sin embargo, no tuvo recorrido y ha sido prácticamente ignorado por la crítica, muy probablemente por haber sido publicado en unos años en los que ven la luz numerosos proyectos antológicos más firmes y con mayores medios de visibilización (como los que aquí estamos comentando y, por supuesto, como lo será *Nueve novísimos poetas españoles*). Y, también, por hacer hincapié en los poetas vinculados a *Claraboya*, cuya posterior propuesta de una “poesía dialéctica” (Delgado, Díez, Fierro y Llamas, 1971) que superara los límites del realismo social desde los propios presupuestos del realismo toparía frontalmente con el posicionamiento de Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, a la postre instaurado como el discurso central y epocal en el campo poético.

Un año después, en 1968, Jose Batlló, en constante contacto con los poetas jóvenes gracias a *El Bardo*, publicó su *Antología de la nueva poesía española*. En ella, siguiendo también las lecciones del Gerardo Diego de 1932 y 1934, así como del Castellet de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, comparten páginas tres de los jóvenes poetas nacidos después de 1939 (Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán y Pere Gimferrer) con otros de generaciones anteriores (Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés y José Ángel Valente), en una antología con una peculiar ordenación en bloques temáticos que relaciona “dos estéticas distintas: la todavía preponderante –la del medio siglo, a la que correspondía la mayor parte de los antologados, y a la que se asimilaba afectivamente el antólogo– y la que había comenzado a despuntar” (Prieto de Paula, 1996: 83). Batlló plantea mucho más abiertamente que Martín Pardo lo que hemos convenido en llamar la *retórica de la ruptura*. Para él, la segunda generación de posguerra realiza una “toma de conciencia producida por la superación de los esquemas aún en vigor y no por ignorancia de los mismos, lo cual ofrecería a esta “nueva” poesía un carácter totalmente distinto” (1977: XV)⁸, que había de superar el sistema de oposiciones radicales que marcó el discurso desde el final de la Guerra Civil:

Empiezan a valorarse las obras a partir de ellas mismas, y no de unos moldes existentes con anterioridad [...] A todos ellos les une el afán desmitificador. Revalorizan unas experiencias que, interesadamente o no, permanecían en las nieblas del olvido [...] Son más libres, por cuanto no aceptan que se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlo por sí mismos. No renuncian a una tradición, de la que extraen una enseñanza y una experiencia. ¿No enlazan, algunos de ellos y en cierto modo, con el romanticismo? Pero en cualquier caso es un romanticismo que se realiza en un despacho, con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en el trabajo. (Batlló, 1977: XVIII)

imaginación y buscar un lenguaje que sea capaz de romper las convencionales ideas que van pasando, cada día más anquilosadas, de generación en generación” (1990: 14).

⁸ Citamos de la reedición de 1977 de la Editorial Lumen en su colección Ediciones de Bolsillo.

Ahora bien, esta idea de ruptura con respecto a las oposiciones binarias ni tuvo recorrido ni fue asumida por la crítica mayoritaria, que continuó fundamentando su discurso en el dualismo centro-periferia y ligando la historia literaria a los vaivenes de la *retórica de la ruptura*: una retórica que requiere, como se ha podido ya comprobar, de la existencia de tales binomios. Sí es significativo que Batlló, amplio conocedor del campo poético, atisbara indicios de la existencia de cierta conciencia generacional alejada de la “razón narrativa” castelletiana que habría de cristalizar en un plano no excesivamente lejano en una nueva generación que tomara las riendas de las aurigas del campo: “Ni cada poeta por separado ni mucho menos una posible escuela o grupo generacional ha tenido tiempo aún de quedar perfilada [...] Quizás mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano” (Batlló, 1977: 321). De nuevo, como sucedía en cierta referencia similar de Gil de Biedma antes citada, no es casual, sino fruto de un profundo saber del funcionamiento infraestructural de la historia literaria.

Ambas antologías, la de Martín Pardo y la de Batlló, son muestras “de un estado de cosas en el que se podían percibir, en medio de la nebulosa propia del momento en que se compusieron, signos de cambio” (Prieto de Paula, 1996: 81). La de 1970, *Nueva poesía española*, firmada también por Martín Pardo, fraguada antes que *Nueve novísimos* en las mesas del madrileño Café Gijón (Martín Pardo, 1990: 95)⁹, estuvo hecha con discreción y sin gesticulaciones, era coherente y su autor no les robaba protagonismo a los poetas que allí se recogían: “demasiada templanza intelectual como para llamar la atención del auditorio” (1996: 85), dice Prieto de Paula. Y es que, la *retórica de la ruptura*, además de enraizarse en la dualidad, también requiere de cierta polémica y de ciertas argucias publicitarias, que tan bien supo gestionar Castellet: recordemos, por ejemplo, que antes de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* la prensa ya estaba hablando de ella, anunciando su próxima aparición en librerías, en una clara deriva hacia lo propagandístico. La *retórica de la ruptura* está ya lista y armada:

Hacia 1970, comenzará a avanzarse una formulación de ruptura mucho más radical, formulación que condicionaría la selección de poetas y poemas tanto en *Nueve novísimos*, de Castellet, como en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, haciendo que ambas antologías perdieran el carácter abarcador y representativo de alguna de las anteriores, en favor de un carácter, podría decirse, más tendencioso, bajo la forma de un rasgo más selectivo. (Lanz, 1994: 55)

El cometido generacional, sin embargo, estaba reservado, de nuevo, para Josep María Castellet, que ahora no solo había aprendido de Gerardo Diego la lección de la antología como manifiesto, sino que también la había puesto en práctica con sobresaliente éxito en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. *Nueve novísimos poetas españoles* sí consiguió acceder a la primera línea del frente de batalla gracias a la amplia presencia de Barral Editores en el entramado editorial del país (ya sustentada y reconocida por la labor realizada en 1960), a la imagen pública, principalmente, de Pere Gimferrer y de Guillermo Carnero, y a la relevancia de casi todos ellos en el ámbito de la crítica “con el prestigio que dan por procuración cátedras, editoriales y academias, a las que algunos accedieron pronto” (Prieto de Paula, 2004: 164). En este sentido, como ya apuntaba Talens, si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido (1989: 30). Todo ello, por supuesto, en el marco de una España tardofranquista, testigo de una Barcelona que se estaba convirtiendo en un foco cultural de primer orden y en un punto de encuentro con América Latina. Es así como este compendio consiguió abrir una nueva vía en lo que respecta a la comercialización del producto antológico, integrada

⁹ Citamos de la reedición de 1990 de la Editorial Hiperión.

ahora en una ideología dirigida por una “industria cultural” incipiente que finalmente se desarrollaría con la llegada de la democracia:

Al tiempo, esta polémica resultó paradigmática de un proceso cultural cuyo abandono del realismo corría en paralelo a un experimentalismo literario que, apoyado por la industria editorial, representaba una moda tranquilizadora. Para cuando termina la década de los años sesenta, un amplio sector literario desestimó cuestionar las relaciones capitalistas de base, ya auspiciadas por el régimen. Se entiende, así, el paulatino fracaso estético del modelo del realismo social, tendente a mezclar arte y política, una vez que la mayoría cultural e intelectual había suscrito el giro a una transición democrática de economía capitalista, pues hacer de lo literario el objeto exclusivo de la literatura permitía encauzar el debate hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba – se “ideologizaba” – la función de la estética. (Vives Pérez, 2013: 255)

No estamos, en absoluto, hablando de un tema baladí. A partir de la antología de Castellet, y tal vez debido al fulgurante éxito de dicha promoción, acabará imponiéndose una nueva terminología comercial en la que han prevalecido, mayoritariamente, las referencias a los conceptos *poesía nueva*, *poesía joven* y *poesía última* (González Moreno, 2016: 14) y una nueva práctica antológica que ha atendido con a lo reciente y a la fulminante actualidad de las generaciones y movimientos poéticos sucesivos. *Nueve novísimos* sienta precedente, siguiendo a Talens, puesto que se convirtió en la primera antología realizada con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina, como propuesta de futuro en vez de como selección del trabajo realizado con anterioridad: “no hay crítica sobre los novísimos porque existan previamente los novísimos sino que hay novísimos como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos” (Talens, 1989: 30). Castellet es bien consciente de esto último, así como de la dinámica de modificaciones socio-políticas y comerciales que se están desarrollando en esos años y que influyeron en la canonización de los novísimos: dichos cambios necesitan de objetos culturales que los refuercen simbólicamente y es en este punto (nada casual, por cierto) donde Castellet encuentra el anclaje externo al ecosistema poético que va a permitir, a la postre, hacer de *Nueve novísimos* una antología central, recurriendo en muchas ocasiones a esa incipiente cultura de lo *pop* o de lo *camp* que ciertos sectores de la población había comenzado recientemente a consumir. Esto es, frente a los movimientos de ruptura anunciados desde diversas partes del mundo y frente a ciertos rumores de cambio ya presentes en la España de 1970, qué mejor manera de proponer una nueva generación literaria que encarne esa fractura que flota en el ambiente: la propuesta generacional castelletiana ancla su *retórica de la ruptura* no solo en un supuesto agotamiento de los modelos anteriores, sino sobre todo (aunque para ello haya que leer entre líneas) en unas dislocaciones que van a tener también su trasunto extraliterario.

Para ello, en apenas quince o veinte líneas de la “Justificación” del prólogo, Castellet se asegura de que el lector tenga claro que se enfrenta a un compendio que vincula lo joven con la novedad (al fin y al cabo, es la juventud la que se posiciona en primera línea de las rupturas sociales que se vienen planteando en diversos lugares del mundo, con el Mayo del 68 en perpetuo horizonte), siguiendo la ideología literaria propuesta por Batlló y Martín Pardo en sus antologías inmediatamente anteriores (aunque no las cite explícitamente), en un axioma que se convertirá en norma a partir de esta fecha (“un grupo generacional de *jóvenes* poetas que han aportado algunas *novedades*” [Castellet, 2010: 15]¹⁰) [la cursiva es nuestra]; que su papel tiende a un falso objetivismo que brota de una suerte de desaparición o difuminación

¹⁰ Citamos de la re-edición de Ediciones Península publicada en 2010.

de su rol como antólogo-creador: “averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetivos que se han propuesto” (2010: 15); y, también, que *Nueve novísimos* se engarza en una aparentemente manifiesta ruptura que establecen los poetas antologados con respecto a las poéticas de posguerra, recogidas en *Veinte años de poesía española* y en su ampliación *Un cuarto de siglo de poesía española*, que habían constituido “un manifiesto generacional de cuyos postulados los más jóvenes poetas disienten radicalmente” (2010: 15). Así, en menos de dos párrafos, Castellet identifica las líneas maestras de su proyecto, que la crítica posterior ha contribuido (en muchos casos) a glorificar: la juventud, lo novedoso y la ruptura¹¹. Parece, por lo tanto, que son una generación *atípica*; y que lo son, en tanto sus planteamientos “ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés” (2010: 15-16), muy a pesar de que Castellet sí quiera marcar explícitamente dicha quiebra ya desde la cita inicial del volumen, extraída de un texto de Francis Scott Fitzgerald: “No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones” (Castellet, 2010: 19). La opción es extrema y nace, por lo tanto, de una imposibilidad: no hay propuesta literaria alguna que no tenga determinados lazos con tradiciones precedentes.

De lo que se trata, al fin y al cabo, es, siguiendo las propuestas de las antologías que vinculan lo novedoso con lo joven “promocionar a una serie de poetas [...] cimentar de una manera o de otra una postura de ruptura estética con las promociones precedentes [y] emplear la idea de ruptura estética con la poesía anterior como justificación de la propia antología” (Lanz, 2011: 60). Para extremar los fundamentos de la ruptura, Castellet no puede menos que acudir a argumentos fundamentados en “factores extraliterarios, en los supuestos socioculturales que intervienen en la formación –y educación sentimental– de la nueva generación” (2010: 23): habla Castellet de la emergencia de los *mass media* (en cuyas palabras resuena implícito una suerte de pensamiento epocal que Guy Debord, Gilles Deleuze o Umberto Eco estaban teorizando en Francia e Italia, y que, posteriormente retomaría Baudrillard, entre otros) que generaron, según el antólogo, una cultura popular de muy baja calidad y que crearon mitos, entendidos como “estrategias de evasión” (2010: 30), cuyo impacto sugestivo “sigue siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y las colectividades” (2010: 29) y que funcionan a partir de la “despersonalización de unos personajes reales y existentes [...] refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (2010: 31)¹². Ello, que es ejemplificado con las palabras de Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión, tiene como correlato a lo *camp*, “por lo que significa de democratización de las mitologías creadas por los *mass media*” (2010: 29) y permite la destrucción de la actitud maniquea de la generación anterior, con el “solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual [que] significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural” (2010: 31).

En este sentido, es cierto que los novísimos plantean una brecha en el *continuum* realista de la poesía española del siglo XX, que Castellet por otra parte había ayudado a perpetuar. No queremos en estas páginas negar tal supuesto, que implicaría un nuevo borrado de lo vanguardista, sino, más bien, afirmar que el hilo argumental de Castellet, que reivindica la afloración

¹¹ Como ejemplos, podemos acudir a Lanz (1994 y 2011: 55-59) o Prieto de Paula (1996: 77-102).

¹² Pensemos, por ejemplo, en los mitos del mundo del celuloide rescatados en poemas antologados como “Nunca desayunaré en Tiffany...”, de Manuel Vázquez Montalbán, en “El cine de los sábados”, de Antonio Martínez Sarrión o en “Unas palabras para Peter Pan”, de Leopoldo María Panero, entre muchos otros. que materializan, para Jaime María Ferrán la irrupción de la posmodernidad en la poesía española, en tanto manifiestan la ficcionalización poética (Ferrán, 2017: 49).

de estas nuevas prácticas sin anclajes previos en las vanguardias históricas como una suerte de suceso repentino y propio de la juventud creadora que rompe todos los vínculos previos, participa en el fondo de una práctica muy común en la historiografía literaria española: el ocultamiento de las tradiciones vanguardistas. Lo cual implica, sin duda, el fortalecimiento de la idea de que el discurso de vanguardia, cuando emerge en la poesía española, lo hace como un cercenamiento efímero e inesperado del *continuum* realista, cuya fuerza discursiva es tal que siempre favorece la vuelta de las aguas a su cauce. Carnero, por ejemplo, que como se ha visto fue uno de los principales valedores y creadores de la estética, pronto renunció a ella y manifestó un claro acercamiento a los presupuestos realistas basados en el monólogo dramático de la Generación del 50; también Antonio Martínez Sarrión, como hemos indicado en secciones anteriores de este trabajo a partir de unos versos y unas afirmaciones de *Poeta en Diwan*; o el propio Gimferrer, cuya obra posterior (en castellano y, sobre todo, en catalán) no responde a la poética defendida en 1970, pues la experiencia personal ya no brota a partir de correlatos objetivos, sino a partir de la realidad vivida (Barella, 2009: 168). En una temprana reseña para *La vanguardia*, Antonio Masólviver Ródenas ya acertaba a denunciar que Castellet había sido el primer engañado cuando afirmaba que los novísimos fueron la primera promoción que se reconoce hija de los *mass media*: “El centro del error está en que ha olvidado una de las mayores influencias de estos encanecidos poetas rebeldes: la del surrealismo. Y la antología está plagada de homenajes a los surrealistas [...] menos citada, pero tal vez más obvia, es la influencia de Cortázar [...] en cuanto a la civilización de los *mass media*, algo de esto se intentó ya en *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York*” (en Castellet, 2010: 276).

A resultas de lo dicho, parece claro que los novísimos han ostentado para la crítica de la poesía española de las últimas décadas un puesto clave para la comprensión de los desarrollos del campo poético: la reivindicación de lo vanguardista como estética creativa. Ahora bien, también según lo comentado parece claro que “el estallido rupturista novísimo, con su pregonado aldabonazo de la tradición nacional, no constituye una verdadera vanguardia en las letras españolas, dadas las especificidades y características asociadas a esta” (Benéitez Andrés, 2019: 40). Para Benéitez Andrés, es el aislamiento y la falta de interés por parte de la crítica hacia las poéticas experimentales que se estaban desarrollando en España lo que explica que los novísimos se instaurasen como los adalides de la nueva actitud vanguardista (2019: 34) y lo que llevó a que aquellas fueran clasificadas como una actividad circense encasillada en la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo (2019: 40). Todo ello, a partir de una política de borrado que expulsaría de los procesos de canonización a las prácticas poéticas más revolucionarias (tanto las tendentes hacia un realismo conflictivo y autocrítico, como las más abstractas y no figurativas, como dijera Méndez Rubio [2004: 136]). Muy claro es, en esta línea, el siguiente argumento de María Fernández Salgado. No nos resistimos a copiarlo por entero:

El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española, por su inercia a basar en las declaraciones de diferencia la descripción del contenido incuestionado de tales diferencias, hayan reconocido esta nómima tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX, dejando en las casillas marginales y hasta en la ilegibilidad más absoluta las formas poéticas más atrevidas del periodo [...]El problema es que gracias a la inercia de la crítica la órbita de los Nueve ha capturado toda la atención y la energía además de conceptos tan útiles para la lectura de estos y otros libros aún más raros como “vanguardia”, “lenguaje” y, por negación, “realismo(s)”. (Fernández Salgado, 2014: 87)

Estos movimientos de la crítica mayoritaria, en tanto agentes legitimadores del discurso del campo poético, no solo auparon una determinada visión de los hechos poéticos vanguardistas

más tranquilizadores a las peanas de lo canonizado, sino que, con ello, obviaron y minusvaloraron los trabajos que pusieron en práctica por aquellos años grupos como Problemática 63, La Cooperativa de Producción Artística y Artesana, N.O., Parnaso-70 o Zaj y poetas como Felipe Boso, Francisco Pino, José Luis Castillejo o Joan Brossa quienes, contribuyeron a crear un nuevo lenguaje poético que, sin embargo, quedó eclipsado. Sucede algo similar con *Claraboya*, aunque en este caso el rechazo se da por el intento de asimilación de una estética realista conflictiva y sucedió también, unos años antes, con el Postismo.

3. EL PROGRAMA CASTELLETIANO COMO PARADIGMA DE LOS DESARROLLOS DEL CAMPO POÉTICO

De lo que no cabe duda, en primer lugar, es que ambos movimientos castelletianos, el de 1960 y el de 1970, demuestran a las claras la creencia por parte de la crítica en un modelo generacional que permite no solo explicar, sino sobre todo crear la historia de la poesía española. Visto lo visto, el establecimiento de dichas generaciones literarias se fundamenta en la creación de una *retórica de la ruptura* que persigue matar la influencia del padre literario e instaurar sobre sus restos una poética que lo contradiga, al menos teóricamente: sucedió ya con las antologías de Gerardo Diego, sucede con la de Castellet en 1960 (que aúpa los modelos laungbanianos de la Escuela de Barcelona sobre los modelos sociales) y sucede en 1970 (primando, ahora, un sistema cercano a una vanguardia no excesivamente experimental, que dialoga con lo *pop* o lo *camp*, así como con el venecianismo y el culturalismo) y sucederá ya en democracia, primero con la Otra Sentimentalidad y posteriormente con las poéticas de la normalidad monterianas. Se establecen así unas sucesiones de fracturas o de quiebras en cuyas abiertas polémicas se busca la aprobación de los actores del campo literario que lleven a los poetas implicados y a su poética a la legitimación (a la acumulación de capital simbólico y económico, en términos de Bourdieu) y, por consiguiente, a ocupar el deseado centro del campo poético.

En segundo lugar, y paralelamente a esas vindicaciones, se genera un movimiento de rechazo, de silenciamiento y de expulsión hacia los márgenes de aquellas poéticas que no siguen la senda marcada por quienes se insertan de lleno en los procesos de canonización. Un poeta que comience su andadura debe, por tanto, seguir la guía marcada: la de la razón narrativa en 1960 y la novísima en 1970; en los ochenta y noventa, de nuevo, se volverá al figurativismo. Quien no siga las reglas del campo, quedará habitualmente descartado como una nota al pie en la historia literaria, a menos que en un futuro se recuperen dichas prácticas (lo que sucede actualmente, por ejemplo, con Ullán o Aníbal Núñez tras el boom vanguardista de poetas como Ángela Segovia, María Salgado, el grupo Kokoro o Berta García Faet). E incluso, en estos casos, será la crítica posterior quien acabe de dictar sentencia en cualquiera de las direcciones.

En tercer y último lugar, podemos concluir que la historia literaria de la España contemporánea es la historia de un *continuum* realista, que tan solo en algunas ocasiones se ve sesgado por ciertos excursos vanguardistas. Ahora bien, la vanguardia más rupturista tiende a quedar siempre al margen de tales luchas por copar el centro del campo, como ya se ha analizado y, también lo mismo sucede con los realismos más críticos (*Claraboya* durante estos años y, con posterioridad, la obra de poetas como Antonio Orihuela o David González, enfrentadas a la mayoritaria poesía experiencial de los noventa). Tras esas pequeñas fracturas, como la de los novísimos, un tanto carnalescas en un sentido bajtiniano: recurrir a un desorden controlado, como mecanismo de descenso de la presión, para después provocar que todo vuelva al terreno de lo conocido (que, en el caso del campo poético español, es la dicción realista y figurativa).

Bibliografía

- BARELLA, Julia (2009) "Introducción", en Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor.
- BATLLÓ, José, ed. (1977) *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2017) "Por encima de lo nacional. Poetas y políticas del fin de siglo en la antología de Gerardo Diego", en Miguel Ángel García, ed., *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 15-35.
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2019) *José-Miguel Ullán: Por una estética de lo inestable*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- BOU, Enric y Elide PITTARELLO (2009) "Introducción: las claves de la Transición", en Enric Bou y Elide Pittarello, coords., *(En)claves de la Transición*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 3-37.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc J. D. WACQUANT (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- CASTELLET, Josep Maria (1960) *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.
- (1965) *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964*, Barcelona, Seix Barral.
- , ed. (2010) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- CASTILLO, Guido (1962) "El almanaque del señor Castellet", *Índice de las artes y las letras*, 166, pp. 14-15.
- DELGADO, Agustín, Luis Mateo DÍEZ, Ángel FIERRO y José Antonio LLAMAS (1971) *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. y Almudena del OLMO ITURRIARTE (1995) "Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: Teatro de operaciones y Pautas para conjurados", en Fidel López Criado, coord., *Voces de vanguardia*, A Coruña, Universidade Da Coruña, pp. 145-175.
- DIEGO, Gerardo (2007) *Poesía española [Antologías]*, edición de José Teruel, Madrid, Cátedra.
- DOCE, Jordi (2005) "Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación", en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, coords., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 285-308.
- ECO, Umberto (1968) *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- FALCÓ, José Luis (2007) "1970-1990: de los novísimos a la generación de los 80", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 721-722, pp. 26-29.
- FERNÁNDEZ SALGADO, María (2014) *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- FERRÁN, Jaime María (2017) *La ruptura posmoderna: esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*, Sevilla, Renacimiento.

- GARCÍA, Miguel Ángel (2016) "Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías", *Anthropos. Cuadernos de cultura, crítica y conocimiento*, núm. 245, pp. 25-44.
- (2017a) "Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)", en Miguel Ángel García, coord., *El compromiso en el canon. Antologías poéticas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 15-77.
- (2017b) "Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon relista y compromiso del 27", en Miguel Ángel García, ed., *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 37-63.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1994) *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.
- HOBBSAWM, Eric (1994) *Historia del siglo XX*, Barcelona, Penguin.
- LABRADOR, Germán (2017) *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal.
- LANZ, Juan José (1994) *La llama en el laberinto (poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2005) *La revista Claraboya (1963-1968): un episodop fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED.
- (2009) *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- (2011) *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2008) "Hacer historia: Crítica literaria y poesía posfranquista", *Tonos Digital*, 15, pp. 1-48,
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/202/162>.
- MARTÍN PARDO, Enrique, ed. (1967) *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.
- , ed. (1970) *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.
- , ed. (1990) *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2004) *Poeta en Diwan*, Barcelona, Tusquets.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1998) "La escritura sin centro: tres calas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión", *Epos: Revista de filología*, 14, pp. 307-319,
<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10059/9599>.
- (2004) *Poesía sin mundo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.
- MESQUIDA, Biel y Leopoldo María PANERO (1977) "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada", *El viejo topo*, 7, pp. 41-43.
- PAULINO AYUSO, José (1999) "Antologías generales y antologías de grupo en la poesía española del siglo XX. Apuntes para una revisión histórica", *Crítica del Testo*, II, 1, pp. 357-396.
- PONT, Jaume (1987) *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall.
- PONT, Jaume (2005) "La poesía hispánica de vanguardia y la formación del canon", en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, coords., *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 245-273.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996) "Canon, ¿estética o pedagogía?", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 600, pp. 3-4.

- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996) *Musa del 68. Claves de la generación poética*, Madrid, Hiperión.
- (2004) “Poetas del 68... después de 1975”, *Anales de literatura española*, 17, pp. 159-184, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE_17_09.pdf.
- RIERA, Carmen (1988) *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2005) “Canon e “incorrección política”: poética de la antología”, en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 211-232.
- (2007) *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2018) *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- SILES, Jaime (2005) “Poesía hispánica y modernidad literaria”, en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 63-86.
- SORIA OLMEDO, Andrés, ed (1991) *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- TALENS, Jenaro (1989) *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- TERUEL, José (2007) “Introducción”, en Gerardo Diego, *Poesía española (Antologías)*, Madrid, Cátedra, pp. 13-86.
- TORRES SALINAS, Ginés (2017) “Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)”, Miguel Ángel García, ed., *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 113-147.
- VALENTE, José Ángel (1961) “Del simbolismo a nuestros días”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 174, p. 6.
- VIVES PÉREZ, Vicente (2013) “La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 31, pp. 241-269.
- VV.AA. (1967) *Doce jóvenes poetas españoles*, Málaga, El Bardo.

