

El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo

Claude Le Bigot

Université Rennes 2 - Haute Bretagne / CELLAM

Pese a las revisiones a las que ha sido sometida en fechas recientes la conocida antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de José María Castellet, la nómina establecida entonces abarca el núcleo a partir del cual cristalizó la noción de «poesía social», aunque solo parcialmente los poetas reunidos por el crítico barcelonés se identificaran con este lema¹. Pero ahí está lo más representativo del grupo poético de los 50. Este no es el lugar para discutir el marbete bajo el cual conviene catalogar a este nuevo coro de poetas «promocionados» por Castellet: grupo, hornada o generación. En su momento, Juan José Lanz (2009a) examinó pormenorizadamente la pertinencia de la designación más adecuada. El caso es que Castellet promovió una agrupación que se reconoció, por lo menos en una primera etapa, en la necesidad de ejercer «responsabilidades ciudadanas» (1960: 102)², una orientación que tiene en cuenta el concepto sartreano de compromiso. Por razones éticas, un poeta de la España de los años 50 no podía seguir encerrado en su torre de marfil; su obra tenía que ser pensada como un discurso solidario con el pueblo, sumido entonces en el marasmo sociopolítico generado por el bando que había ganado la guerra. Por poner las cosas en su sitio, la poesía pudo considerarse como un arma de combate contra la opresión política y social de un país bajo vigilancia.

El cambio que se produjo en el campo de la lírica a la altura de los años 50 es evidente y cobra una significación relevante en la evolución de la poesía.

¹ Véanse, en la bibliografía, los trabajos de Ángel L. Prieto de Paula, Miguel Casado, Miguel Ángel García, Juan José Lanz o Ginés Torres Salinas.

² Nos referimos a la primera edición, publicada en la editorial Seix Barral (Barcelona, 1960).

Cómo citar: Le Bigot, Claude. 2024. «El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo». En *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 51-74. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.04>

Pero la crítica, aunque no inmediatamente, le reprochó al antólogo un reduccionismo excesivo al presentar la nueva tendencia como un abandono de la «expresión simbolista» a favor del «realismo histórico». Y para que entrara la selección de poemas en los criterios establecidos, se sospechó una inclinación tendenciosa, por no decir partidista, de una forma de discurso legitimada de antemano: una opción que se situaba bajo la advocación machadiana, no siempre confirmada por el contenido de las piezas antologadas. Pero lo que no se puede negar es el posicionamiento ideológico común de los poetas más jóvenes de esta selección, deseosos de situar sus obras, como señaló José Manuel Caballero Bonald, «dentro del campo de acción antifranquista» (Lanz, 2009b: 20). De modo que cabría preguntarse hasta qué punto esta estrategia encontró en el socialrealismo un factor compartido y, por extensión, plantear la posible existencia de una estética de grupo vinculada (voluntariamente o no) con un ideario de simpatías comunistas. Este parece ser el caso en la primera etapa (1950-1960), marcada por poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya o Eugenio de Nora. Sin embargo, a partir de 1962 se aprecia una inflexión importante, por no hablar de disidencia, determinada por el empuje de poetas como Jaime Gil de Biedma o Carlos Barral, que pusieron en tela de juicio la eficacia de la literatura, especialmente de la poesía, como arma política.

El enfoque de nuestro trabajo consistirá en examinar en qué medida los poetas del 50 vieron en el marxismo la posibilidad de transformar una sociedad sojuzgada por la dictadura y, sobre todo, cómo se tradujeron en el nivel estético las aspiraciones a una sociedad de trabajadores emancipados. ¿Fueron los poetas miembros del Partido Comunista español o simplemente «compañeros de viaje», dependientes de consignas dictadas desde fuera? De no establecerse con absoluta nitidez una posible sujeción, cabe suponer que tal vez iniciaron una política del signo al servicio de un proyecto de concientización democrática que les ponía a resguardo de cualquier injerencia externa.

1. Prolegómenos a una posible estética marxista

En la raíz de la teoría marxista sobre las artes está la idea de que el artista tiene el poder de influir en la organización del mundo. Al concebir la naturaleza como un campo de obras permanente, y no como una realidad inmutable, el artista no se contenta con representar objetos extraídos de la observación del mundo exterior, sino que, de acuerdo con su grado de conocimiento, intuye la posibilidad de organizarlos en función de los poderes conquistados por el

hombre sobre la naturaleza y la sociedad. De este modo, a partir de las transformaciones socioeconómicas acaecidas tras distintas revoluciones, el nuevo poder asignó a las artes no solo el papel de interpretar el mundo, sino también el de orientar el devenir social a favor de los intereses de clase (burguesía vs. proletariado). El arte puede consolidar y exaltar las posiciones de la clase dominante y del orden establecido, pero puede expresar también la rebeldía de los oprimidos, bajo la forma utópica del sueño de una vuelta a la edad de oro, acudiendo a la profecía de un mañana mejor.

Desde este marco teórico, era inevitable que un poder político surgido de cambios tan radicales como la revolución bolchevique de 1917 se preguntara por el papel y la función del arte en la construcción de la sociedad socialista. Partiendo de tales principios, el marxismo acotó un método, pero no un estilo. El realismo socialista en ciernes replanteaba toda la concepción heredada del realismo del siglo XIX, conservando, sin embargo, la descripción de los conflictos de clase, e introduciendo –como elemento nuevo– la posibilidad de una emancipación para los oprimidos. En su origen, el realismo socialista se propuso educar a los trabajadores, abrirles el camino hacia la cultura, combinando la fiel descripción de la vida cotidiana con la elaboración del mito de un futuro mejor. Si en la Unión Soviética el Partido Comunista concibió un *arte dirigido* al servicio del proletariado, no consideró con suficiente rigor el papel del imaginario en las transformaciones venideras, confundidas con la marcha de una revolución pensada desde la cúspide del Estado.

El lenguaje correspondiente con dicho imaginario, el llamado «realismo socialista», surgió en el marco de los debates del Congreso de Escritores de Kharkov, celebrado en el verano de 1932. Ahí no se habló solo de política cultural y de las relaciones entre el poder político y la literatura, sino que se plantearon cuestiones de fondo sin calibrar las consecuencias de ciertas decisiones: la marginación de la vanguardia futurista, la convicción irrefutable de la buena fundamentación del realismo, el sentido de la Historia y la forja del hombre venidero. Se elaboraba así un dogmatismo nuevo que debía sortear los peligros de un «arte dirigido» (una literatura de partido) que pretendía sin razón apropiarse del mensaje para controlar la recepción.

Las conclusiones del Congreso de Kharkov encontraron ciertas resonancias en España (Aznar Soler, 1978: 32-82; Le Bigot, 1997: 26-30). De regreso a España después de un viaje a la Unión Soviética, Rafael Alberti fundó la revista *Octubre* (1933) y publicó su poemario *Consignas*, en el cual manifestaba su voluntad de conformarse con lo dispuesto en el Congreso, divulgando entre la clase obrera las directrices del Partido Comunista: lucha contra el oscurantismo

religioso y contra la guerra imperialista, supremacía del partido en la orientación de los combates sociales, exaltación del triunfo de la revolución soviética. De hecho, abría el libro una ilustrativa cita de Lenin: «La literatura debe ser una literatura de partido». La instrumentalización de la literatura resultaba obvia, y el desarrollo de una escritura pesadamente propagandística no fue un caso aislado. En esta misma línea se expresaron poetas involucrados en la defensa de las clases oprimidas, como César Muñoz Arconada, Pascual Pla y Beltrán, Emilio Prados; y otros más afines a una poesía proletaria, como Paulino Villar. Con el estallido de la Guerra Civil, muchos de los poetas que acudieron a la defensa de la República encontraron su voz propia fundida en el romancero de la guerra, sin renegar de su fascinación por la cultura popular, que les evitaba una excesiva sumisión partidista y los inconvenientes de un realismo socialista impuesto desde fuera. Al fin y al cabo, el realismo socialista no llegó a imponerse en España: los escritores, novelistas y poetas siguieron su propio camino, buscando una coherencia ideológica en la lucha antifascista que en el momento de la Guerra Civil cuajó en la tradición épica del romancero.

Con la victoria de Franco, el contexto había cambiado radicalmente, por lo que todo lo promovido por las fuerzas de la izquierda fue sañudamente perseguido y reprimido, y los hábitos culturales procedentes del bando republicano fueron brutalmente borrados. En 1960, salió en Barcelona *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, con la cual Castellet señaló un giro esencial en la adormecida lírica española. Fue una antología modélica de la producción de posguerra, situada bajo la advocación de Antonio Machado, en el vigésimo aniversario de su muerte en Colliure. Aunque no fue una antología estrictamente promocional —ya que la selección abarcaba a autores de la generación del 27, a poetas de la primera generación de posguerra (Celaya, Crémer, de Nora, Garciasol, Hierro, de Luis, Blas de Otero) y a recién llegados que iban a formar el núcleo de la segunda generación (Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, José María Valverde)—, Castellet observaba en las nuevas voces una fuerte preocupación por el «hombre histórico» (1960: 102), un tema compartido por la generación anterior, que había iniciado una rehumanización de la lírica. En el prólogo, el crítico apuntaba como rasgo compartido por los componentes más jóvenes de su selección la necesidad de «comprometerse con su tiempo»:

Su tema es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo. En este sentido,

la obra de algunos de estos poetas tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas (Castellet, 1960: 102).

Junto con la obligación moral de implicar tanto a la poesía como a la novela en una misión externa que explicitara el papel del escritor en la sociedad civil, el crítico barcelonés comentaba muy ampliamente la liquidación del simbolismo heredado del siglo XIX en beneficio de un realismo que daba preferencia al «lenguaje coloquial y cierta técnica narrativa» (1960: 104). De ahí el surgimiento de una estética socialrealista, de la cual dijimos anteriormente que no había cuajado en España, por lo menos en lo que afecta a la poesía. Esto puede apreciarse incluso en poetas como Celaya o Blas de Otero, que cuentan entre los más curtidos en marxismo, aunque fuera sin grandes conocimientos teóricos, según lo recogido por Shirley Mangini (1987: 101-104). Lo que aglutinaba de manera coherente a esta generación del 50 era el sentimiento de solidaridad, en los escritores más politizados, y la convicción de que el realismo social castelletiano valía como herramienta política. Al menos hasta 1962, año en que se inició en el grupo barcelonés un cambio de estrategia sobre la finalidad de la poesía y su operatividad política.

2. El activismo marxista de la generación del 50

Teóricamente, los poetas y escritores del realismo social defendían una visión del mundo congruente con la clase a la que pertenecían (aunque, como apuntamos anteriormente, esto no siempre fue así). Coincidían en adoptar el punto de vista de la clase obrera y, sobre todo, tenían la capacidad de fomentar una «conciencia colectiva». En consecuencia, estos creadores se afanaron en la invención de un lenguaje que permitiera comunicar a sus lectores una «visión del mundo», convencidos de que su eficacia dependía de la utilización de un lenguaje llano o, por lo menos, asequible a la inmensa mayoría. La poética que Carlos Sahagún envió a Leopoldo de Luis no puede ser más explícita a la hora de valorar el grado de activismo que suponía el concepto de «poesía social»:

En un sentido estricto, plenamente actual, por poesía social hay que entender aquella que pone al descubierto la corrupción y los defectos de base de

la organización burguesa. Tanto una como otra acompañan y ayudan a la revolución y por ello deben estar escritas, a mi parecer, desde una *Weltanschauung* auténticamente obrera. De ahí que este segundo tipo de poesía social no sea todavía muy abundante. Nos hallamos en una época de transición y es mucho el lastre de tradición literaria que hay que abandonar; muchas las experiencias íntimas que hay que dejar, por inesenciales [*sic*] desde el punto de vista del combate social (en Luis, 1981: 428).

En la raíz de la poesía social está un grito de rebeldía ante el marasmo desmoralizador de una patria exangüe y condenada a un arrepentimiento innecesario para doblegarse a la voluntad de los vencedores. El recuerdo de una profunda frustración ante las esperanzas arrancadas de cuajo propició una tendencia tremendista, la cual no hizo más que dibujar el telón de fondo de un aluvión de alienaciones sociales, económicas y culturales. Y esto lo captó perfectamente Rafael Morales en sus poemas «La gente» (en Luis, 1981: 181) o «Los traperos» (en Castellet, 1960: 287):

Mira los barrenderos matinales,
 los hijos del rocío y de la pana,
 los fluviales mangueros
 que en un chorro de colérica plata
 sostienen en el aire algún tierno arco iris,
 un fúlgido jardín,
 un ala pura de la primavera.

Pero todo es un llanto,
 una lágrima que arrastraba sueños,
 una lágrima empapada de colores húmedos,
 una precipitación hacia la muerte,
 una caída hacia el asfalto,
 hacia el oscuro corazón de las alcantarillas,
 hacia su gran boca de helado pez nocturno.

Ante semejante panorama, los poetas del 50 asumieron como cometido denunciar la miseria social, la privación de la libertad de expresión, la persecución de los oponentes a la dictadura. Estaba en marcha la instrumentalización de la poesía, pasada por el tamiz de la solidaridad. Se trataba una concepción ampliamente compartida por una pléyade de poetas en la estela de Gabriel

Celaya –bajo el eslogan «la poesía es un arma cargada de futuro», de *Cantos iberos* (1955)– o de Blas de Otero –desde *Pido la paz y la palabra* (1955)–. Se reconocían en esta línea tanto poetas de la primera generación de posguerra (Victoriano Crémer, Rafael Morales, Manuel Pacheco, Eugenio de Nora, Gabino-Alejandro Carriedo) como otros de la segunda, todos ellos adscritos a la poesía social, aun sin ser seguidores incondicionales de esta tendencia: José Hierro, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, Carlos Sahagún y hasta Vázquez Montalbán. Mientras que algunos no tardaron en marcar distancias, otros siguieron manteniendo fuertes ataduras con cierto positivismo descriptivo, aferrados a una concepción de realismo crudo que era una versión apenas decantada del tremendismo (Manuel Mante-ro, Eladio Cabañero, Jesús Lizano).

No cabe duda de que el activismo político de cuño marxista preocupó a los poetas sociales del 50. Sin embargo, por aquellas fechas el Kominform ya no era la instancia que desde fuera dictaba su doctrina literaria. Esta se desarrollaba en otros frentes donde el debate cultural encontraba un dinamismo más adecuado a la situación de la posguerra y la guerra fría, como los congresos del Movimiento por la Paz, bien controlado por el PC soviético. Pero la preocupación mayor de los intelectuales y escritores españoles era la lucha contra la dictadura de Franco, que prolongaba la herencia de los partidos fascistas que habían provocado el cataclismo de la II Guerra Mundial. En ese contexto, los poetas sociales defendieron los postulados doctrinales de la paz, la justicia y la libertad. Desde *Cantos iberos*, Gabriel Celaya suscribió intensamente dicha línea en poemas como «Manos a la obra», «La dificultad y el deber de la acción», «Todo está por inventar» o «España en pie». El primer poema citado condensa meridianamente esta creencia en una poesía-herramienta que aspira a «transformar el mundo», según la perspectiva diseñada por Lenin:

¡La libertad, la libertad! –se canta
 como una transparencia que ha despejado un ala.
 Mas la justicia y la paz
 tenemos que edificarlas con nuestro esfuerzo a compás. [...]

La justicia no es regalo.
 Hay que hacerla cada día golpeando y golpeando.
 La libertad se conquista.
 Tenemos que conquistarla remordiando nuestra vida.

La paz que todos queremos
 hay que robársela al cielo.
 ¡Camaradas, sed activos
 y haréis real la estructura que anticipan vuestros gritos (Celaya, 1969:
 610-611).

En el mismo momento, Blas de Otero persiste en la idea de que poner su voz al servicio del pueblo puede ser efectivo si se alcanza un consenso sobre lo que llamamos «realidad»:

Si escribo
 es por seguir la costumbre
 de combatir
 la injusticia,
 luchar
 por la paz,
 hacer España
 a imagen y semejanza
 de la realidad
 más pura (Otero, 2013: 425).

Acaso se interpretó erróneamente lo de «hacer / España / a imagen y semejanza / de la realidad / más pura», si se entiende que la vocación de la poesía a estas alturas (una hora maldita en la historia de España) se restringía tan solo a la fidelidad del testimonio. Es preciso añadir que se trataba de fidelidad a una cotidianidad refractada por la escritura. ¿Cuál es la realidad que pretende captar la poesía? La vida deprimida de la sociedad franquista, vorágine de una mediocridad cuya magnitud no puede cifrarse en los límites de las figuras habituales de la existencia. De modo que el verismo muy excepcionalmente plantea una aproximación a ras de tierra. El acierto –cuando se da– surge de la lucha entre la lengua y lo real, cuando el poeta encuentra los medios para dar sustancia y solidez a lo negativo mediante cadencias, ritmos, deslexicalizaciones de frases hechas y una serie de procedimientos que desbrozan la naturalidad de la lengua. En otras palabras, el autor supera sus limitaciones al explotar todo lo que contribuye a destejer el tejido de una lengua llana que libera su energía solo cuando se observa su envés, es decir, lo callado, lo prohibido, lo soñado.

Como discurso político, se acoge con sospecha la utopía, porque cultiva ilusiones y decepciones. Y si muchos poemas dieron cabida a falsas esperanzas,

prometiéndolo un porvenir mejor, al adoptar una postura irónica ante las situaciones de una patria envilecida Ángel González convirtió en impulso positivo la desesperación desde su primer libro *—Áspero mundo* (1956)— al declarar:

[soy] un escombros tenaz que se resiste
a su ruina, que lucha con el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento... (González, 1986: 13)

En un análisis muy pertinente y bien documentado, Juan Cano Ballesta redime el significado de la utopía en la poesía de los años 50, estimando que el poeta «era consciente de la potencia subversiva del sueño» (1994: 140). Por ejemplo, Carlos Álvarez, un poeta que no forma parte de la nómina canónica de los sociales y que pasó muchos años en la cárcel por ser miembro del PCE, supo poner de relieve la dialéctica entre el sueño y la realidad en su libro *La campana y el martillo pagan al caballo blanco* (1977). Su lenguaje hiriente sugiere una inflexión estética —a la que se adscribieron muchos autores de la segunda generación de posguerra— que explica perfectamente cómo funciona una mente libre en el interior del calabozo, según una óptica kantiana. Ahora bien, el sueño en este caso es la justa medida del «seco y áspero rugido de la realidad»: la intuición de que, para circundar el desastre moral y económico, había que abrir la poesía a la producción de ideas, de lenguajes, de formas de vida. Por aquellas fechas, a tenor de lo que escriben Carlos Álvarez y muchos poetas sociales, todavía se creía en la esperanza revolucionaria. Y no está claro que hoy en día haya desaparecido como alternativa a las doctrinas políticas. El lenguaje metafórico de Carlos Álvarez deja aflorar la convicción de que la llama de la libertad nunca se apaga:

... Mas, de pronto,
sabemos que algo lucha; se despierta
la torrencial, ardiente, afirmativa
presencia del poeta,
y así su corazón, si nos conmueve,
también nos da respuesta
que ilumine
la vacilante sombra

que llaman vida los que creen en ella (Álvarez, 1977: 80).

No es inútil recordar que, en la primera fase del socialrealismo, se pensaba que la sencillez del lenguaje que cultivaba en sumo grado la oralidad era una vía eficaz para hablar a la «inmensa mayoría». Tanto Gabriel Celaya en *Inquisición de la poesía* (1972) como Blas de Otero en *Historias fingidas y verdaderas* (1971) avanzaron que una manera de acercarse a la lengua de la calle consistía en trasladar a la tramoya del poema un estilo coloquial (vocabulario, sintaxis, retórica usual) que imitara el carácter oral de la lengua vernacular, convencidos de que la eficacia expresiva dependía de una depuración «al revés» que se ajustara a la dicción popular, con sus redundancias y giros estereotipados. Así se observa en el Otero de *Ancia*:

(Las noches son para dormir,
y el día para descansar,
que no somos de hierro!) (Otero, 2013: 320).

O en estos versos de *En castellano*:

[Laura es]
hija del campo, qué existencia esta,
dices, con el hijo a cuestras
desde tus veinte años,
tres años en la Maternidad,
fregando los suelos,
por caridad
(por caridad, te dejan fregar el suelo) (Otero, 2013: 372).

O imitando una conversación espontánea con Gabriel Celaya:

Para empezar,
cierro la puerta, abro el balcón y cómo está la calle,
cuánta gente
que te ignora, me miran
y se vuelven
de espaldas,
después de esto quién contesta, tú
entiendes, es

imposible, mi vida,
no ha terminado, te escribiré otro día (Otero, 2013: 385).

Laura Scarano valoró en su exacto nivel este tipo de escritura que menosprecia todo lo que constituye la poeticidad, es decir, «la extrañeza del lenguaje»:

Espontaneidad y aparente ausencia de artificio, una ilusoria anti-retórica que simularía un imposible estilo en «grado cero», que busca homologarse al lenguaje común, en oposición a una opacidad literaria que se interpone como ornamento inútil, para lograr, como «la propia voz directa», «rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, como dispuesta espontaneidad» [...]. La asimilación de la escritura a formas populares de expresión hablada se cristaliza como modelo consecuente con la reflexión sobre el sentido socializante de la poesía y su destinatario colectivo (Scarano, 2012: 233).

No obstante, el soporte de este tipo de discurso seguía siendo el papel y el libro, que tan solo alcanzaba a un público bastante alejado de esta forma de consumo cultural. Por eso, tanto Gabriel Celaya como Blas de Otero apostaron por la difusión multitudinaria mediante recitales y conciertos que divulgaban los poemas de los autores sociales más conocidos. Es evidente que entre la espontaneidad de esta forma de oralidad fingida que pretende imitar el habla popular y la escritura del neopopularismo de anteguerra existe una diferencia enorme. Basta con observar los hallazgos de un Rafael Alberti (*Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*), y más aún de un García Lorca en *Libro de poemas*, para darse cuenta de una incesante preocupación formal asentada en un laconismo pulcro, sin ornamentación excesiva. Así se entiende que los poetas sociales se inclinaron por la difusión coral que permite la canción, y, por consiguiente, se sumaran al éxito de la canción de protesta, cuyo auge coincidió con la fecha de defunción de la poesía social. En repetidas ocasiones, Prieto de Paula ha llamado la atención sobre dicha coincidencia, que se estaba produciendo en un momento de inflexión en la estructura socioeconómica de España. El crítico comenta semejante cambio a propósito de dos personalidades tan distantes como Celaya y Vázquez Montalbán:

La distancia entre la determinación misional de Celaya y las irónicas displicencias de Vázquez Montalbán ratifica lo imparabile del proceso de desaparición y pérdida de sentido (¿histórico, artístico?) de la poesía social. A partir del punto de inflexión económico vivido en 1959, que cuajaría en los Planes de Desarrollo de 1964 y 1968, la poesía social realista perdía en alguna medida al menos, dos de las razones de subsistencia más importantes, como eran la depresión económica y la especificidad de la situación sociopolítica (Prieto de Paula, 2010: 398).

Este excursio hacia el campo de la canción en su relación con la lírica llama nuestra atención en el nivel de la operatividad ideológica de la poesía. La mayoría de las veces la crítica insiste en el contenido, valorando lo social en el poema. Pero, por otra parte, no debemos olvidar el lugar del poema en lo social, un aspecto que intenta responder a las siguientes preguntas: ¿Qué es escribir?, ¿para quién se escribe?, ¿qué pacto implícito se establece entre lector y autor? No se pueden confundir las exigencias de un *arte dirigido* con el pacto por el cual un poeta o un escritor realiza una *mediación* con su público, trabajando en la concientización de un lector enajenado y criticando la ideología dominante que asimila lo bello a lo improductivo. En el marco de las transformaciones socioeconómicas señaladas por Prieto de Paula, el poeta está buscando nuevos lectores, pero la manera de influir en sus comportamientos descansa no solo en lo que se dice, sino en la manera de decirlo, por lo que requiere el apoyo de la dimensión conativa y emocional del lenguaje. Y este público de nuevos lectores no solo consta de obreros, sino también de intelectuales vinculados con la burguesía media, cuyos efectivos venían creciendo en la España de los años 60.

Muchas veces el reproche mayor que se ha dirigido al socialrealismo es el de haber sacrificado lo privado en aras de lo público. Juan Carlos Rodríguez (2015) intentó matizar esta afirmación, aunque sin convencernos totalmente, al indicar que la dicotomía pureza/compromiso era propia de la burguesía clasista. Esto es mantener un razonamiento fundado en la polémica de los años 30 (el nerudismo de *Caballo Verde para la Poesía*) y no ver que la noción de «pureza» (que, en rigor, apuntaba al magisterio de Juan Ramón Jiménez) puede aplicarse a la poesía desde otra perspectiva. El discurso mismo de Celaya a finales de los años 50, al afirmar que la poesía «no es un bello producto. No es un fruto perfecto» (1969: 631), tan solo criticaba una poesía de cuño parnasiano que le parecía inaceptable desde un punto de vista ético:

A veces me parece que os debo pedir cuentas,
no por mí, por aquellos que dejasteis sin habla
y estaban ya cargados de terrible evidencia
cuando dabais por buenas las técnicas, exactas
bellezas de unos versos que ahora nos avergüenzan,
pues ya entonces lloraban los niños que os callabais,
maldecían los hombres que hoy siguen maldiciendo
y vosotros, al margen, os lavabais las manos (Celaya, 1969: 634).

Ahora bien, la llamada «pureza» ha cambiado de bando, y por lo tanto de signo. Si la observamos desde la perspectiva de la fidelidad a una ética popular, puede interpretarse como el rigor del compromiso. Y no nos dejemos engañar por el uso metafórico que hace Celaya cuando habla de una acción dictada por la sinceridad:

Luchar, matar acaso,
puede ser solo amor, puede ser un ejemplo
de valor decisivo,
puede ser como un grito levantado hacia el cielo.
Mas tan solo a los puros, los muy puros, les cabe
lanzarse a tal asalto sin sentirse malditos (Celaya 1969: 612).

La tesis que defiende Celaya en esta circunstancia tiende a borrar las posibles contradicciones con su vinculación de clase. Y como marxista coherente, según las estrategias compartidas por el comunismo occidental, el intelectual al servicio del pueblo debe enfocar las cuestiones sociales adoptando el punto de vista de la clase obrera. Eso obligaba a los poetas miembros del Partido Comunista, o «compañeros de viaje», a pensar en una ruptura ideológica con la literatura de antaño. No obstante, el problema reside en que encauzaron esa ruptura desde una situación alejada de la efectividad revolucionaria a corto plazo, por infravalorar la importancia de la forma (sustancia del contenido adaptada al nuevo discurso ideológico) en su representación del mundo.

3. Una política del signo

Si buena parte de los poetas del 50 obedecieron en su obra a principios marxistas, incluso en el contexto específico de la dictadura franquista, la mayoría

se mostraron muy reacios ante las posibles orientaciones estéticas que emanaban de las relaciones entre el partido y la literatura, adoptando una actitud que coincide con el debilitamiento del realismo socialista y la desintegración del Kominform en 1956. En esa misma fecha, el XX Congreso del PCUS iniciaba una política de diálogo con la socialdemocracia, mientras se producían cambios profundos que afectaban a las relaciones con los partidos comunistas del Oeste. Después de un serie de crisis en los países del Este (Polonia y Hungría en 1956, Yugoslavia en 1958), asistimos a un giro doctrinal importante en los posicionamientos de los partidos comunistas occidentales sobre los problemas planteados por las sociedades capitalistas avanzadas. En esas condiciones, un modelo estético importado desde fuera era impensable. Muchos poetas ya consideraban la poesía como un discurso inútil para cambiar la sociedad y pensaban que había llegado el momento de revisar su práctica. No sorprenden las divergencias ocurridas en el campo literario: era necesario reconocer la dimensión histórica del debate, e incluso plantear un debate que incluyera la relevancia formal de compromiso. Por eso quisiéramos insistir ahora sobre el significado de las mutaciones acaecidas en algunos poetas que comenzaron su obra bajo los auspicios del realismo social y tomaron distancias ante un modelo que mostraba síntomas de agotamiento. A partir de este momento, los poetas sociales se encontraron ante un dilema: de qué modo conservar un discurso de oposición y reivindicar al tiempo el valor literario del mensaje. Para sortear tanto las convenciones del realismo, proclive a ofrecer una lectura literal, como el formalismo, que oscurece el mensaje, los poetas buscaron en nuevas estrategias de escritura una política del signo. Hay que comprender que dicha política descansa en una jerarquización de las estéticas realistas. En el caso de los disidentes del 50, dicha premisa implicaba una vuelta a lo sensible, desde la cual se retomaría el camino de la enunciación lírica. Este horizonte de expectativas no es nada nuevo; en opinión de Jacques Rancière, surgió con el Romanticismo inglés: «La subjetividad lírica y su horizonte de comunidad no se instauran sino pagando el precio de un trabajo crítico que separa el *wandering* del *yo* poético de la utopía poética de lo político» (Rancière, 1991: 100-101; la traducción es mía). Hablábamos de estrategias que devolvían a la palabra de los poetas su poder de extrañamiento, y por lo tanto de seducción, gracias a la dinamización de la función poética del lenguaje.

Una de las técnicas posibles es la ironía, que funciona como un filtro a la hora de percibir, representar e interpretar la realidad. Ángel González hizo un uso frecuente y acertado de la ironía, que le permitía asentar una crítica severa de los conformismos sociales y morales. El propio González explica que su

interés por el humorismo o el chiste –lo que él llamó «la frivolidad de algunos motivos» (1980: 22)– surgió de la desconfianza en el poder de la palabra. El giro esbozado en *Breves acotaciones para una biografía* (1968) muestra que su reflexión sobre la escritura y, especialmente, la subversión de los géneros literarios clásicos (elegía, égloga) favorecían un nuevo lenguaje con el cual el lector de poesía se orientaría sin dificultades mayores. De ahí procede el interés del poeta por tergiversar lugares comunes, clichés y tópicos inmediatamente identificables. En la introducción de su antología publicada por Cátedra (1980: 16), Ángel González había declarado: «cuando hablo de la realidad, me estoy refiriendo también a la realidad de la materia de la que el poema está hecho: la lengua, el idioma hablado, vivo, que nunca he tratado de destruir (manía obsesiva de algunos colegas) sino de utilizar –cuando no de imitar». Con *Grado elemental* (1962), el poeta prolonga y amplía la poesía de contenido social ya nítidamente diseñada en las últimas composiciones de *Sin esperanza, con convencimiento*. En él también se confirma la técnica que consiste en acudir a varios enunciadores para provocar cambios de perspectiva en los que la ironía permite evidenciar plenamente los límites de los personajes, frente a los cuales el lector se forja su propia opinión. Los mismos títulos de las secciones del poemario («Lecciones de cosas», «Introducción a las fábulas para animales») dejan entender que los textos contienen una moraleja detrás de la fingida seriedad del tono profesoral. En esta etapa, Ángel González utiliza muy a menudo la antífrasis, proclamando que todo es perfecto e insuperable cuando nadie ignora que el entorno es detestable y desalentador.

Podríamos traer a colación ejemplos tomados de Jaime Gil de Biedma, que comparte con Ángel González un empleo similar de inversión irónica en ciertos poemas de *Compañeros de viaje* (1959) –véanse los ejemplos de «El arquitrabe» (1991: 51) o «Las grandes esperanzas» (1991: 57)–. Incluso en «Albada», homenaje paródico al decasílabo provenzal (Romano, 2003), se detecta la manipulación angelgonzaliana de los géneros literarios tradicionales. La técnica de Gil de Biedma ahora se aplica a la desmitificación amarga del amor cortés para proyectar una luz cruda sobre la aplastante sordidez del nuevo día. En «Noche triste de octubre, 1959», el autor construye su poema sobre el cañamazo de un parte meteorológico, a la manera de Ángel González en «El momento este» (1986: 144). Lo que sí acentúa el poeta barcelonés para vincular su visión de la sociedad de posguerra a su itinerario personal es la creación de un biografismo ficcionalizado, como se observa en el poema que le sirvió como «Poética» en la *Antología de la poesía social*. El poeta reivindica ahí una subjetividad que quisiera reinventar la absoluta proximidad entre las palabras y las cosas:

Es sin duda el momento de pensar
 que el hecho de estar vivo exige algo,
 acaso heroicidades –o basta simplemente,
 alguna humilde cosa común
 cuya corteza de materia terrestre
 tratar entre los dedos, con un poco de fe?
 Palabras, por ejemplo.
 Palabras de familia gastadas tibiamente (Gil de Biedma, 1991: 39).

Este nuevo lirismo ya no conlleva entusiasmo ni énfasis. Entraña una expresión más cercana a la naturalidad, sin mengua de la reflexión moral sobre otros temas predilectos. La evaluación que hace el poeta sobre los fenómenos de la realidad exterior –e incluso sobre su oficio– sigue dependiendo de sus coordenadas personales, lo que significa que su subjetividad se mezcla con la tesitura de la experiencia común. Es la relación con el lenguaje la que le permite plasmar su particular visión sobre la suerte de la colectividad. Tal principio –es decir, la interacción entre subjetividad y experiencia– habría de prevalecer en la obra venidera del autor:

[...] mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que esta se encuentra respecto al mundo de la experiencia común. Es la interacción entre estos dos factores –experiencia común y subjetividad– lo que poéticamente me interesa: ambos deben quedar expresos en una relación particular que constituye el tema del poema (en Provencio, 1988: 119).

La obra poética de Gil de Biedma es ejemplar a este respecto, ya que muestra muy claramente –desde *Compañeros de viaje* hasta *Moralidades*– un distanciamiento progresivo frente a una concepción estrechamente utilitarista de la poesía. Su inclinación hacia un biografismo ficcionalizado constituye el indicador más visible de una nueva estrategia en relación con la experiencia personal. Los temas de la infancia, la familia, el amor o la alienación no son los únicos elementos biográficos, pero tienden a referirse a la experiencia colectiva a partir de un destino personal. En consecuencia, la introspección orienta la reflexión al tiempo que finge reducirla a una perspectiva individual. Este procedimiento solo tiene interés en la medida en que la experiencia individual exhibe una parte de universalidad, lo que justifica al mismo tiempo la voluntad de

comunicación. Lo que cambia con Gil de Biedma y con su generación es la identificación con el proletariado, ya que se abandona el pretexto de la solidaridad con el pueblo. Gil de Biedma nunca deja de recordar su origen burgués y su pertenencia a una clase que tiene parte de responsabilidad en la situación política del país, ante la cual estos escritores expresan su total desaprobación. Tales contradicciones permiten comprender la evolución de Gil de Biedma a partir de *Moralidades*: el sentimiento de que la poesía social conducía a un callejón sin salida y, más ampliamente, la renuncia a la «militancia literaria».

El debate sobre la instrumentalización política de la poesía abarca otra cuestión de fondo: la crítica de la Historia, un asunto que preocupa tanto a José Ángel Valente como a José Manuel Caballero Bonald. Ambos respondieron a ese debate con poéticas distintas: el primero mirando hacia una metafísica del lenguaje que ve en el *discurso* una construcción del sujeto deseante, y el otro considerando que la cultura del mito podía ser una manera de «ajustar» el ideal a la realidad práctica. En 1963, José Ángel Valente entregaba para la colección «Colliure», bajo el título de *Sobre el lugar del canto*, una antología que reunía textos extraídos de sus primeros poemarios, *A modo de esperanza* (1954) y *Poemas a Lázaro* (1960). Aunque el poeta había seleccionado los textos más comprometidos, el conjunto dejaba aflorar una exigencia: una reinversión singular del *yo* humano. No es difícil encontrar en esta selección operada por el propio autor poemas que contienen referencias explícitas a la Guerra Civil («Tiempo de guerra», «John Cornford, 1936») o al ambiente deprimido de la inmediata posguerra, con su lastre de persecuciones y represalias («La concordia», «Para oprobio del tiempo»).

«John Cornford, 1936» es un homenaje a un joven poeta inglés, caído en el frente de Córdoba en 1936, que se había alistado para pelear en las filas republicanas. Se trata de un homenaje al compromiso del intelectual que no regatea con las mañas de la argumentación:

No quisiste huir de la vida
con el disfraz del pensamiento (Valente, 1985: 90).

Más que el heroísmo, lo que aquí se celebra es el rigor moral de la acción: estamos muy lejos de los versos de pacotilla que produjo el romancero de la guerra, en el fragor de las armas, y que muchas veces delatan las torpezas de autores novatos llevados por su entusiasmo revolucionario. Con el poema «La concordia», Valente adopta una actitud irónica para denunciar el orden injusto y brutal que imponen los vencedores, quienes fingen estar al servicio de la

concordia. El propósito de Valente consiste en destruir un discurso falsificador. Por consiguiente, todo el poema tiende a mostrar el reverso del decorado que obliga a muchos españoles al exilio o el éxodo. De manera similar, en «Para oprobio del tiempo» se denuncia un sistema de redención que conduce las mentes a la servidumbre, inculcando la idea de que el orden impuesto por los vencedores equivale a la paz social. El trabajo del poeta reside entonces en mostrar y derrocar la impostura:

Y así la Historia, la grande Historia resultaba
turbio negocio de la complicidad o medianía (Valente, 1985: 99).

Si tales poemas todavía expresan cierta confianza en el poder de las palabras, el autor no deja de preguntarse sobre el lenguaje para no repetir los discursos oficiales o convencionales que se propagan en el campo contrario. Esta conciencia lleva al poeta a denunciar la inanidad de los discursos instalados en la *doxa*, aunque estuviesen arropados por la letanía exasperada de los poetas sociales, en nombre de la moral revolucionaria. No obstante, el poeta se siente encargado de una misión «revolucionaria» que lo empuja hacia un cuestionamiento radical del lenguaje y que puede sorprender al lector por su audacia. Es el precio que debe pagar para quitarle al lenguaje una cáscara utilitarista que le resta dinamismo. Valente desarrolla esta reflexión metapoética en «Como una invitación o una súplica» (*La memoria y los signos*, 1960-1965):

En vano vuelven las palabras,
pues ellas mismas todavía esperan
la mano que las quiebre y las vacíe
hasta hacerlas ininteligibles y puras
para que de ellas nazca un sentido distinto,
incomprensible y claro
como el amanecer o el despertar (Valente, 1985: 95).

José Ángel Valente nunca quiso cortar los vínculos con el contexto histórico, ni siquiera ignorar las consecuencias desastrosas de los años de la dictadura franquista. El recuerdo de una generación sacrificada está muy presente en sus tres primeros poemarios, hasta 1965, pero ya en esta época Valente piensa que la poesía tiene una vocación mucho más amplia que la del combate político y sostiene la idea de que la poesía podría contribuir al surgimiento de una ética a partir de la crítica de la Historia que conllevan sus poemas sociales. En

su crítica de la razón histórica, Valente nos enseñó a desconfiar de las ortodoxias de cualquier bando y de los lenguajes manipuladores que imponen su propia verdad. Ahora bien, el hombre que sale de ese atolladero está condenado a la soledad, desligado de lo real e incapaz de resguardarse del malestar. Sin embargo, al igual que Ulises, que no se deja seducir por el canto de las sirenas, esta vitalidad lastimada aún es capaz de abrirse un camino hacia un espacio habitable, gracias a su lucidez y a su gusto por lo heterodoxo. Al fin y al cabo, para Valente la expresión poética es un acto de insumisión o de resistencia. La enumeración que concluye «El poema» concibe la palabra poética como el objeto capaz de interponerse entre fuerzas antagónicas. Este texto, regido –dicho sea de paso– por un *nosotros* colectivo que remite a la comunidad de los poetas o de los artistas, tiene que ser leído como una orden terminante para aunar lo que fue separado por la teología cristiana. Se trataría de encontrar en la palabra poética lo que reúne el espíritu y la materia –lo que Valente reconoce como la Unidad primordial, o sencillamente el Ser–, no tanto en el marco de una metafísica como en el de una apuesta por la Historia:

Si no creamos un objeto duro,
resistente a la vista, odioso al tacto,
incómodo al oficio del injusto,
interpuesto entre el llanto y la palabra,
entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima,
entre el hombre y su rostro,
entre el nombre del dios y su vacío,
entre el filo y la espada,
entre la muerte y su naciente sombra,
cuándo podremos poseer la tierra,
cuándo podremos poseer la tierra,
cuándo podremos poseer la tierra (Valente, 1985: 138).

También desconfiado ante la filosofía de la Historia (véanse «Contorno de la historia» o «Blanco de España»), José Manuel Caballero Bonald se vuelve hacia el mito, el cual ofrecería un soporte más consistente a su pensamiento que la Historia, cuyo sentido no está exento de controversias. El mito presenta una flexibilidad interpretativa que favorece sin cesar relecturas, transposiciones y remodelaciones. El hecho de recurrir a referencias de la Antigüedad, sobre todo a partir de *Descrédito del héroe* (1977), será una constante en este poeta, porque ve en este método un medio para sustraer el lenguaje de la precedencia

ideológica (véanse «Renuevo de un ciclo alejandrino», «Argónida, 13 de agosto» o «Apócrifo de la Antología Palatina»). Muy curiosamente, estos poemas anuncian la estética culturalista que la crítica imputa a los «novísimos». De hecho, como percibió con mucho tino Juan José Lanz, a propósito de la fórmula de Caballero Bonald, el poeta elabora una memoria mítica a partir de un doble descentramiento: un «descentramiento» histórico, en el cual el poeta se siente como en vilo, y un «descentramiento» lingüístico, en el cual la escritura adquiere «mayor poder argumentativo que el testimonio» (Lanz, 2009b: 215).

Pliegos de cordel (1963) es casi una excepción en la trayectoria de Caballero Bonald. Publicado también en la colección «Colliure» creada por Carlos Barral, el poemario aparece como la única concesión consentida al realismo social. Ahí encontramos los temas habituales dedicados a los niños de la guerra con su comitiva de privaciones, más o menos severas, según los orígenes de clase de cada cual; una educación bajo vigilancia y un ambiente poco propicio a la creación artística, que obligaba a buscar subterfugios para describir, sin exponerse demasiado, la realidad sociopolítica del momento. Eso no impidió que Caballero Bonald se interrogara sobre un posible sentido de la Historia, cuyo siglo xx nos enseñó que se sustraía a nuestros esfuerzos racionales por considerarla un auténtico motor. Al fin y al cabo, escritores y filósofos no dejan de preguntarse sobre el hiato entre el determinismo histórico y la libertad de acción, aunque el deseo de comprender y transformar perdura. De modo que Caballero Bonald duda de que se puedan extraer lecciones del pasado, como deja entender el poema «Contrahistoria andaluza»:

Y allí quedó la historia
 mercedo ser solo
 reliquia degradada, pasto
 de soldadescas, botín de clerecías.
 Con piedras sepultaron
 las piedras y con otra cultura la cultura
 feraz y tolerante que opusiera
 su rango al fanatismo (Caballero Bonald, 1983: 186).

La utilización de la alegoría y la sátira es compartida por los compañeros de viaje, pero, al igual que las figuras mayores de la llamada Escuela de Barcelona, Caballero Bonald se siente cercado por los límites de la literatura social y por su poca eficacia en la lucha contra el franquismo. Aunque el poeta no se deja engañar apostando por los mañanas radiantes, tampoco condena el

significado político de la literatura, lo que le lleva a declarar: «a un triunfalismo exagerado sucede una exagerada decepción» (Caballero Bonald, 1983: 28). Si el discurso literario es la invención de una lengua, siempre nos interrogamos sobre su especificidad y su potencia expresiva. La poesía es ante todo el espejo de sus propios mecanismos, más allá de las referencias inherentes a su existencia: transcripción de lo íntimo, desvelamiento de lo real, toma de partido, etc.

A la luz de lo que hemos puesto de relieve en el discurso ideológico de los poetas del 50, nos parece fundamental el sentido de la inflexión –acaso disidencia– que se produjo a partir de la idea de la operatividad de la poesía, o de la literatura en general, aunque la narrativa o el teatro se adaptaran mejor al combate político. Sin embargo, la poesía de los años 50 ocupó un lugar destacado precisamente por su evolución crítica, que le permitió superar la dicotomía señalada por José Ángel Valente en su artículo «Tendencia y estilo» (1971: 11-15), en el que oponía el formalismo y el realismo, tantas veces enfrentados por los historiadores de la literatura. El caso es que dicha oposición, aplicada a la poética del medio siglo, elude el problema de fondo que intuyó Guillermo Carnero, quien, apoyándose en la argumentación de Alfonso Sastre en su *Anatomía del realismo* (1965), afirmarí­a:

La revelación de la realidad es en sí misma, dice Sastre, un progreso socialmente progresivo. Pero no ha de entenderse que para llevarlo a cabo sea preciso rechazar determinadas formas o estilos, o privilegiar las técnicas decimonónicas del Realismo y Naturalismo. Tampoco deben aceptarse las coacciones que mutilen la conciencia moral o el sentido estético del artista: la autonomía del artista no debe ser tutelada por ningún partido político (Carnero, 1989: 329-330).

Resulta evidente que la llamada a la disidencia era de tipo estético, aunque con la voluntad de salvar la singularidad de lo poético. Si existe una radical historicidad de la literatura, eso significa que no puede sustraerse de lo ideológico, incluso si se invoca la «autonomía del escritor». Como buen conocedor de la poesía social, Miguel Ángel García explica la ampliación del contenido de la poesía social, distinguiendo entre «los social-afectivos» y «los social-doctrinarios». Si ambas tendencias compartían la misma ideología humanista, con una especificidad poética en cada vertiente, el crítico reconocía que «la primera no está más cargada de ideología que la segunda» (2012: 135).

Si aceptamos este punto de vista en su último aserto, debemos sacar dos conclusiones frente a los poderes (o no poderes) de la poesía que estuvieron en el centro de las preocupaciones de los poetas del medio siglo. En primer lugar, cabe destacar la construcción de un discurso que, lejos de las consignas de partido, contribuyó –como recuerda Vázquez Montalbán– a «recuperar la memoria personal y la colectiva»:

Estaba prohibida la memoria del vencido, dentro de una operación cultural de desidentificación del antagonista. Por eso fue tan importante que escritores como Fernández Santos, los hermanos Goytisoló, Caballero Bonald, Aldecoa, Barral, Valente, Gil de Biedma, Ferrater, González, recordasen su infancia en la guerra civil desde el tono de la tristeza crítica ante una derrota inmerecida, a manera de deconstrucción de la memoria fascista y de apología directa o indirecta de la razón democrática, prohibida, oculta (Vázquez Montalbán, 2001: 92).

Es muy significativo que Vázquez Montalbán, el último seleccionado en la antología *Poesía social* de Leopoldo de Luis, reapareciera entre los «novísimos» de José María Castellet (1970), cuando aquel no rompía con el contexto sociohistórico tan denostado por la nueva muestra iconoclasta³. Si Vázquez Montalbán desconfía de la instrumentalización política de la poesía, no descarta la idea de que la palabra poética sea la portadora de los referentes simbólicos, culturales y sentimentales de una época. Consciente de participar en una ruptura, Vázquez Montalbán no dio la espalda, pese a todo, a la generación anterior. Aunque comparte con los «novísimos» cierta inclinación por una intertextualidad culta, no olvida el hilo narrativo que garantiza la coherencia de su propósito, a pesar a la complejidad de la realidad en la que se mueve.

En segundo lugar, frente a las exigencias de la ética, avanzamos la hipótesis de que el *disenso* entre los poetas del 50 fue el fruto de una estetización de la ética⁴. Partiendo de la protesta, la indignación o el fastidio, los poetas sociales quisieron poner al desnudo lo que ahogaba a sus contemporáneos y objetivarlo. Por eso, buscaron el lenguaje que podía guiar el pensamiento del pueblo sojuzgado. La palabra poética inspirada en semejante contexto pretendía plasmar las modulaciones de un profundo malestar, las distintas aproximaciones a la realidad

³ Después de José Luis García Martín, comenta Araceli Iravedra (2006: 142-143) la presencia de un «novísimo» muy heterodoxo en la conocida antología programática de Castellet.

⁴ Sobre este punto, remitimos a Le Bigot (2018: 168-182).

y las imágenes que reflejan una condición degradada y degradante. Y el haber reencontrado una voluntad de estilo era el mejor camino para conciliar lo ético con lo estético. Así, propusieron una nueva lectura de la famosa frase de Hölderlin, extraída de su elegía «Pan y vino»: *¿Para qué poetas en tiempo de miseria?*

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Carlos. 1977. *La campana y el martillo pagan al caballo blanco*. Madrid: Hiperión.
- Aznar Soler, Manuel. 1978. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia.
- Caballero Bonald, José Manuel. 1983. *Selección natural*. Madrid: Cátedra. Edición del autor.
- Cano Ballesta, Juan. 1994. *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Carnero, Guillermo. 1989. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo xx*. Barcelona: Anthropos.
- Casado, Miguel. 2005. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castellet, José María, ed. 1960. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- Celaya, Gabriel. 1969. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- García, Miguel Ángel. 2012. *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia.
- González, Ángel. 1980. *Poemas*. Madrid: Cátedra.
- González, Ángel. 1986. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Iravedra, Araceli. 2006. «La “pesadilla estética” del realismo: notas para la historia de una tradición marginada». En *Victor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, ed. Leopoldo Sánchez Torre, 119-154. Oviedo/Gijón: Fundación Universidad de Oviedo/Llibros del Peixe.
- Lanz, Juan José. 2009a. *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Renacimiento: Sevilla.
- Lanz, Juan José. 2009b. *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Le Bigot, Claude. 1997. *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- Le Bigot, Claude. 2018. «L'inconscient des poètes sociaux». En *Escribo y callo. Poesía y disidencia bajo el franquismo*, eds. Encarna Alonso Valero y Zoraida Carandell, 163-181. Binges: Orbis Tertius.
- Luis, Leopoldo de, ed. 1981. *Poesía social*. Madrid: Júcar.
- Mangini, Shirley. 1987. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Otero, Blas de. 2013. *Obra completa (1935-1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Edición de Sabina de la Cruz, con la colaboración de Mario Hernández.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2010. «La canción de autor y las exequias de la poesía social». En *Compromisos y palabras bajo el franquismo (1979-2009)*. Recordando a Blas de Otero, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, 391-404. Sevilla: Renacimiento.
- Provencio, Pedro, ed. 1988. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- Rancière, Jacques, dir. 1992. *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* París: Albin Michel.
- Romano, Marcela. 2003. *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Scarano, Laura. 2012. *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*. Binges: Orbis Tertius.
- Torres Salinas, Ginés. 2017. «Sobre canon y compromiso en los poetas del grupo del 50. El caso de *Veinte años de poesía española*». En *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, ed. Miguel Ángel García, 129-152. Madrid: Visor.
- Valente, José Ángel. 1971. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- Valente, José Ángel. 1985. *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra. Edición de Jacques Ancet.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2001. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori.