

# Diablotexto *Digital*



***Sobre lo trémulo de la memoria desnuda,  
todo se está repitiendo: la experiencia  
disidente de la guerra y la posguerra en las  
colecciones Colliure, El Bardo y Ocnos***

***Sobre lo trémulo de la memoria  
desnuda, todo se está repitiendo: the  
dissident experience of the war and the  
post-war in the Colliure, El Bardo  
and Ocnos collections***

**ALEXANDRA CAMELIA DINU  
UNIVERSITAT DE BARCELONA**

[alexandradinu@ub.edu](mailto:alexandradinu@ub.edu)  
<https://orcid.org/0000-0001-9949-4319>

**Fecha de recepción: 1 de julio de 2023  
Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 231-265  
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27029  
ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** Este texto defiende que la poesía de la generación de medio siglo se articula sobre la necesidad y el imperativo de restitución de la memoria personal, bien íntima, bien pública como frente de resistencia a los discursos oficiales franquistas. Por consiguiente, se centra en las estrechas vinculaciones entre ética y estética en la producción lírica de una gran parte de los poetas recogidos y reivindicados en las colecciones barcelonesas Colliure (1961-1966), El Bardo (1964-1974) y Ocnos (1968-1983). Se detiene en el significado del realismo social de los cincuenta y crítico de los sesenta y los presenta como modos y tendencias poéticas al servicio de la recuperación de las historias calladas y olvidadas de la guerra y la posguerra. Asimismo, también muestra, a partir del análisis temático y crítico, cómo estas particulares experiencias desembocan en una concepción lírica más amplia denominada poesía del conocimiento. De esta forma, se explica la relevancia de tres de las colecciones de poesía más importantes del tardofranquismo como proyectos de una cultura de la memoria antifranquista que construyó los cimientos de la cultura democrática durante un cuarto de siglo de la dictadura.

**Palabras clave:** memoria; compromiso; poesía de medio siglo; colecciones; tardofranquismo

**Abstract.** This text contends that the poetry of the "generación de medio siglo" (mid-century generation) is intricately woven around the imperatives of personal and public memory restitution, serving as a resistance front against the official Francoist narratives. Accordingly, it places a spotlight on the intimate relationship between ethics and aesthetics in the lyrical productions of a substantial portion of the poets featured and celebrated in the Barcelona collections, namely Colliure (1961-1966), El Bardo (1964-1974), and Ocnos (1968-1983). The study also scrutinizes the significance of social realism during the 1950s and the critical approaches of the 1960s, positioning them as poetic methodologies and trends employed to unearth the silenced and overlooked narratives of the wartime and post-war era. Furthermore, it illustrates, through thematic and critical analysis, how these specific experiences converge into a broader lyrical paradigm referred to as "poesía del conocimiento" (poetry of knowledge). Consequently, this elucidates the significance of three of the most pivotal poetry collections of the late Franco era, illuminating their role as foundational components of an anti-Franco culture of memory that laid the groundwork for democratic culture during the twenty-five years of the dictatorship.

**Key words:** memory; commitment; mid-century poetry; collections; late Francoism



## Introducción: gestos y estéticas para un asalto al campo literario

A propósito de la inmediata recepción de la antología de Josep María Castellet *Veinte años de poesía española* (1960) por parte de Manuel Mantero<sup>1</sup> en el contexto de la revista *Ágora*<sup>2</sup> (1956-1964) confiesa Jaime Gil de Biedma en una carta del 15 de febrero de 1960 enviada a José Manuel Caballero Bonald, por entonces profesor de literatura en la Universidad de Bogotá, que a aquel, "cómicamente, una de las cosas que le parecen más inexplicables de la obra es *la manía de hablar de la guerra que nos ha entrado a algunos poetas y críticos*" (2010: 214).

Este comentario tiene una importante significación en el panorama literario y paraliterario de enfrentamientos y posicionamientos estéticos (evasión *versus* compromiso) de la década de los cincuenta y sesenta como natural consecución de la poesía anterior al conflicto y efecto de este. Junto a otros gestos y actitudes grupales, bajo la afirmación yace la confrontación entre grupos poéticos, en concreto, centro (Madrid)-periferias (aquí, Barcelona, todavía). Gil de Biedma se manifestaba por privado como parte de un grupo literario promocionado y subrayado, además, con el lanzamiento editorial del conjunto de amigos barceloneses Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, junto con el crítico José María Castellet y *otros compañeros de viaje* procedentes de otras periferias peninsulares y reunidos en la colección lírica *Colliure*<sup>3</sup> (1961-1966).

Así, tras la publicación de la polémica antología castelletiana, que juzgaba "injusto no dar un sitio en la presente antología a una generación que parece

---

<sup>1</sup> Precisamente en 1960 Mantero publicaba en la colección *Ágora Tiempo del hombre*, su tercer poemario, y era recogido en 1965 en la antología de poesía social de Leopoldo de Luis junto con otros integrantes de la colección *Colliure* como Gil de Biedma, Goytisolo, Valente, González, Crespo, Fuertes o Celaya. Posiblemente, estos hechos, que reflejan la ambigua presencia del andaluz en el panorama poético social y la notoriedad editorial en la capital gracias a las afinidades y amistad con el grupo de *Ágora*, lo convierten en el blanco de ataque de Gil de Biedma en dicha carta.

<sup>2</sup> Perteneciente a la colección de poesía homónima (1955-1973).

<sup>3</sup> Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ángel Crespo, Ángel González, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Jesús López Pacheco y el exiliado, en todos los amplios sentidos del término, Alfonso Costafreda.



tener ideas bastante precisas sobre sus objetivos" (1960: 102), las apariciones públicas y la presencia literaria de estos poetas aumentan significativamente, dada su situación de inéditos o con escasa obra publicada hasta entonces. Antes de esta importante fecha Gil de Biedma solo había publicado *Compañeros de viaje* (1959) y en este poemario la experiencia propiamente dicha de la guerra a la que se refiere Mantero era mínima.

Sin demasiadas menciones o alusiones, apenas encontramos unas pinceladas aisladas sobre sus efectos e injusticias de posguerra en los poemas "Muere Eusebio", "Infancia y confesiones" y "El arquitrabe". De estos, el segundo, "Infancia y confesiones", junto con "Piazza del Popolo", publicado en el n.º IX de *Papeles de Son Armadans* en 1956, son las únicas composiciones con alusiones a la guerra civil que Castellet selecciona para su antología: "rostros de muertos amigos / saludándome a lo lejos / borrosos" (336) e "historias penosas, / inexplicables sucedidos / no se sabía dónde, caras tristes, / sótanos fríos como templos..." (392). Será en *Moralidades* (1966) donde el tema cobra mayor relieve y donde nos confirmará a su autor, junto a gran parte de sus compañeros de profesión, como hombre público, afectado por la función cívica y ética de la literatura.

De este modo, "la manía de hablar de la guerra" era una expresión ambigua, polisémica y compleja que refería al testimonio grupal de los jóvenes poetas destacados por Castellet de la realidad circundante como consecuencia de la consciencia de un pasado reciente del que difícilmente se podía obviar la vivencia bélica o postbélica. Más concretamente, señalaba, en palabras de Castellet la "inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez [...]" (1960: 103).

La crítica del poeta sevillano refleja, pues, la diferencia de afinidad e intereses poéticos con el poeta catalán y la distancia estética con la tendencia realista y manifiestamente ideológica que propugnaba y reclamaba el grupo



barcelonés. Mantero rechazaba la monotonía temática de la lírica social y apostaba, además, por un sentido amplio y abierto de la noción social. Por ello, concluía, dada su inclusión de modo paradójico, su poética en la *Antología de la poesía social (1939-1964)* (1965) de Leopoldo de Luis con la afirmación de que “se desmerece a la poesía haciéndola mandataria del problema social: es convertirla en directriz política, en instrumento del Estado o contra el Estado” (1965: 406).

La aparente irritación de Mantero con este rasgo temático apunta primero al efecto novedoso y después a la constancia en la producción lírica de la segunda generación de poetas de posguerra del motivo bélico (la experiencia infantil de la guerra no era tan habitual en la poesía social como la adulta de la posguerra) y, en concreto, en la pretendida muestra de poesía realista de Castellet. La valoración denota una clara falta de aceptación del enfoque historicista del crítico catalán, que acentuaba el valor de la guerra como ruptura de la continuidad literaria en las generaciones posteriores al 27 y resaltaba de la nueva poesía los ingredientes del objetivismo o la confluencia de la realidad en la experiencia lírica personal, entre las características más llamativas. El planteamiento temático, no obstante, contaba con antecedentes teóricos similares en el ensayo *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955) de Vicente Aleixandre, quien definió la poesía de mediados de los cuarenta y cincuenta como “cántico del hombre [...] situado” para englobar la temática existencialista, social, religiosa y nacional y la presencia de lenguajes narrativos y directos y el empleo de los recuerdos en la obra lírica (Cano, 1958: 16; Debicki, 1987: 19).

La elección de los referentes tampoco era compartida entre el grupo Ágora y los jóvenes poetas catalanes en lengua castellana y sus compañeros de aventura, ya que frente a Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre preferían como ejemplo moral a Antonio Machado y como referente estético a un exiliado del grupo del 27 como Luis Cernuda (también a Jorge Guillén) (Gil de Biedma y



Jaume, 2015; Valender: 2010; Barral, 2001; García Martín, 1986). Las reticencias y polémicas surgidas en el panorama literario eran buscadas, ya que implícita y explícitamente la antología atacaba el esteticismo (que caracterizaba a los epígonos de Aleixandre y a la tertulia de *Ágora*) por su índole evasiva y acogiéndose a sus mayores, los poetas sociales más reputados, propugnaba el realismo histórico tras un largo periodo de poesía escapista que no había nombrado la herida ni declarado el trauma y el silencio hasta 1944 con *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.

Tras un largo periodo de silencio, resultaba natural que, en mayor o menor medida, la presencia vivida o borrosa de los años de la guerra (dramáticos o felices) floreciera en una nómina de escritores que compartían este acontecimiento histórico más o menos perturbador, según el caso, como forma de experiencia infantil. En las obras del grupo de poetas recogidos por Castellet esa experiencia de la guerra se revela como una toma de conciencia generacional de influencia ideológica marxista y estética lukacsiana, en especial en los casos catalanes. Por ello, los temas relacionados con la guerra rápidamente se asociaron al existencialismo tremendista y al realismo social y, después, al realismo crítico.

No obstante la valoración de Mantero, la obra de Castellet recibe respuesta un año después en *Nuevos poetas españoles* (1961), de Luis Jiménez Martos, poeta y director de la prestigiosa y longeva colección Adonáis desde 1963, quien defiende como rasgos del grupo seleccionado las revoluciones silenciosas, el tono sosegado en consonancia con un “cambio de espíritu [y] una manera diferente de ver y expresar la realidad, tanto la realidad íntima como la realidad contemplada y juzgada” (1961: 15). Además, justifica la propia antología como una labor de memoria, consciente de la necesidad de fijar otros nombres poéticos (Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos, Manuel Mantero, Julio Mariscal Montes, Pilar Paz Pasamar, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, José Ángel Valente) y reivindicar



otra estética, más intimista y de orden simbolista, en el canon: “en un momento de grandes y rápidas transiciones es preciso tener memoria completa de lo anterior, y no digamos de lo que es obra del presente. Recopilar es memoria, por supuesto ordenar” (1961: 9).

### **Colliure o la manía de hablar de la guerra del grupo poético barcelonés de medio siglo: un análisis crítico**

La operación promocional castelletiana se extiende a los medios editoriales y busca confirmar su coherencia ética y estética en los poemarios recogidos de Barral, Gil de Biedma, González, Valente, Celaya, López Pacheco, Crespo, Goytisolo y Caballero Bonald en la colección Colliure, obras que ensayan desde 1961 la afinidad teórico-práctica seguidamente de la muestra barcelonesa, alcanzando los once poemarios hasta 1966. Aunque la continuidad de gestos legitimadores refleja el grado de planificación de las operaciones, la estrategia editorial que supuso el lanzamiento y la agrupación en torno a la colección no demerita la variedad y calidad de estas composiciones cívicas, que constituyen, además, un alto en las trayectorias de poetas como Valente, Caballero Bonald o Barral.

En consonancia con la defensa del realismo histórico y el aupamiento de las jóvenes voces líricas de medio siglo, Joaquín Marco, poeta, editor, crítico literario y director de la colección lírica Ocnos, continuadora y ampliadora del proyecto editorial castelletiano, establece un claro corte entre la calidad de la lírica de preguerra, "la considerable variación a partir de 1939 —como consecuencia de los traumas de la guerra—" que cifra de evidente empobrecimiento "en el interior de la España franquista" y el florecimiento o repunte de los años cincuenta, que consiguen "remontar la crisis de creación, consecuencia de factores exteriores a su evolución" (1986: 120).

Según este planteamiento, la guerra es causante del vacío y la pobreza cultural, del rebajamiento de la calidad artística y del nivel poético hasta la



recuperación o el cambio cultural que los historiadores coinciden en fijar a mediados de los cincuenta, influencia clave que intervino en el rumbo interno de la poesía y perjudicó su natural evolución. De este modo, el conflicto bélico y la imposición por la fuerza de un régimen dictatorial determina la temática: bien por negación (escapismo, tremendismo, poesía religiosa), bien por afirmación y necesidad de denuncia y nombramiento de la propia realidad (realismo histórico); pero también incide en la involución de los años cuarenta de la que habla Marco. Por consiguiente, la manía de hablar de la guerra o el formalismo temático al que se refirió Valente en 1963, cuando se declara la muerte del realismo social, no solo no estaba bien vista en algunos de los círculos literarios más conservadores ideológica y estéticamente, en especial en la temprana década de los cincuenta, sino que constituía una novedad, una excepción y una transgresión controlada, además, desde la represión a las letras que constituyó la censura.

La guerra, una vez finalizada, se convierte en motivo poético no ya como canto heroico (como lo fue para los poetas vencedores desde las filas garcilasistas en sintonía con el fascismo falangista), sino como memoria de los vencidos, constancia de un presente distópico y desarrollo de la mala conciencia de clase de los hijos burgueses de padres vencedores (en muchos casos). Su trascendencia como detonante de los cambios estéticos que sufre la literatura, tanto en poesía como en prosa, alcanzan hasta la actualidad. Sin esta perspectiva historicista sobre esta anomalía no se puede entender el surgimiento de la corriente social comprometida de la resistencia intelectual antifranquista y las consiguientes derivas líricas, el obstinado anclaje de la poesía en la realidad o, por contrapartida, su evasiónismo, la orfandad de referentes literarios y el aislamiento y alejamiento de las corrientes extranjeras.

Por causa de la guerra, gran parte de las obras publicadas hacia 1944 y 1966 no pueden sustraerse a este hecho histórico ni anular la experiencia sórdida de la represión de la vida bajo el franquismo, hecho que cobra mayor vigencia que la propia guerra por la diaria constatación, la experiencia de





cotidianidad que generan una conciencia desgarrada de la realidad. Por ello, aparecen actitudes humanas y líricas diversas propias de la necesidad de vivir y convivir en un régimen dictatorial autocrático y totalitario. Algunas se mueven entre el pesimismo, el abatimiento y la desmoralización, como se aprecia en “De vita beata” (*Poemas póstumos*, 1968), de Gil de Biedma, uno de los poetas que más huella deja de su preocupación por el rumbo del país (que parece tener una herencia machadiana, noventayochista) tanto en sus cartas y memorias como en su obra lírica: “En un viejo país ineficiente, /A algo así como España entre dos guerras/civiles, en un pueblo junto al mar, / poseer una casa y poca hacienda / y memoria ninguna” (2010: 251). Otras van desde el desánimo, la frustración y el fracaso hacia la ilusión, la confianza y la esperanza en un cambio social con el consiguiente derrocamiento de la dictadura, con fe en una revolución.

Así lo revelan los títulos de González y Goytisolo *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) y *Años decisivos* (1961) para la colección Colliure, o *Algo sucede*, en el emblemático y convulso 1968 en *El Bardo*, y *Bajo tolerancia* en 1983, en *Ocnos*, que dan cuenta del estado de ánimo personal de una época y la asimilación del devenir de los diferentes cambios históricos y políticos del país por estos escritores. La afinidad entre las obras de este periodo de Goytisolo y González no es solo ideológica y, por tanto, de correlato literario, sino de sintonía en el empleo de similares recursos literarios como reflejo de un mismo modo de entender la realidad: ironía, sátira, intertextualidad, el tratamiento del tema amoroso como consuelo y píldora frente a un malestar existencial de causas y dimensiones históricas y efectos cotidianos mínimos y máximos.

La crítica se ha detenido más en las narraciones, autobiografías y textos memorialísticos de esta generación a la hora de abordar y enfocar los estudios sobre la memoria que en sus textos poéticos, aunque estos son una fuente de conocimiento en amplios sentidos y direcciones, sobre todo si valoramos la forma de concebir la poesía como modo de aproximarse y aprehender la realidad de este grupo, tal como muestran desde sus poéticas y ensayos sobre poesía. Pese



al *boom* de obras autobiográficas en prosa a finales del franquismo y, sobre todo, tras la muerte de Franco, en los libros de poesía el testimonio de las vivencias en primera persona en la España franquista como escenario de los recuerdos, la condena y la crítica se dan con anterioridad a la Transición, coincidiendo en ocasiones los autores de estas primeras obras de la experiencia personal de la posguerra con memorialistas como Carlos Barral con *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988); José Manuel Caballero Bonald con sus elocuentes *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001); poetas exiliados retornados como Rafael Alberti, con *La arboleda perdida* (1959) e incluso, para el caso que nos ocupa, críticos como Castellet y Batlló con *Els escenaris de la memòria* (1988) y *El Bardo* (1964-1974). *Memoria y antología* (1995), entre otros.

La necesidad de plasmar la injusticia de la guerra y sobre todo de una posguerra vengativa es reafirmada por la mayoría de implicados en el grupo de Colliure, como, por ejemplo, Ángel González al declarar “que todos estábamos muy empeñados en la lucha contra la dictadura, que llegó a manifestarse también en nuestra poesía, de una manera deliberada y consciente” (1987: 118-119). Esta conciencia histórica opera como resolución moral y, en algunos casos (Gil de Biedma, Barral, González, López Pacheco), determinación ideológica por contacto con las ideas marxistas y por un, a veces, autoexigido juicio personal con trasunto en la poesía y las acciones de buena parte del grupo de medio siglo, especialmente de los poetas que responden a una poética en la que yacen presupuestos morales y éticos de herencia machadiana, como Goytisolo o González. A todos los poetas de medio siglo a los que la historiografía ha sostenido les afectó la realidad de la posguerra; por tanto, sus vivencias niegan la indiferencia e impasibilidad como formas de conducta. Los procesos de conversión o toma de conciencia que sufren se convierten, inevitablemente, en diferentes posturas estéticas y posicionamientos poéticos personales para aproximarse y comprender la realidad de su tiempo.



Así en la posguerra, algunos de ellos creen en la restitución de la libertad y esta fe desencadena su rebeldía e impulsa los cambios sociales y culturales que estos personajes realizan tanto desde sus obras poéticas como hasta la creación de medios y espacios culturales (como es el caso de las colecciones Colliure, El Bardo y Ocnos, al servicio de una generación afín y coetánea) o desde la militancia clandestina. Esta creencia se traduce en acciones culturales concretas y en los primeros años de la Transición esta actitud comprometida con la transformación cultural y social del país se refleja en una implicación política en la militancia socialdemócrata, como en los casos de Carlos Barral o José Agustín Goytisolo (también de otros escritores que se revelaron políticos, como Alfonso Guerra), una actitud de profundo realismo de la experiencia que reivindican posteriormente poetas que se apropian de esta herencia, como Luis García Montero, quien también entiende el compromiso con la realidad como un deber cívico y un activismo político.

En este sentido, la colección Colliure ligada al mecanismo de promoción de política literaria de Barral y Gil de Biedma, encabezada por Castellet como *mestre* de ese grupo del realismo urbano, es el ejemplo predilecto de plataforma conformada por niños de la guerra que aportan de forma excepcional sus poemas más cívicos al servicio de los mandatos éticos y políticos. En este medio, creado como operación literaria ligada a la revista *Laye* y al homenaje de Machado en Collioure, aparecen once poemarios cuyos títulos anticipan en muchos casos sus intenciones y temáticas: *Los poemas de Juan de Leceta* (1961), de Celaya; *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral; *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González; *Años decisivos* (1961), de José Agustín Goytisolo; *Canciones del amor prohibido* (1961), de Jesús López Pacheco; *Suma y sigue* (1962), de Ángel Crespo; *... que estás en la tierra* (1962), de Gloria Fuertes; *Pliegos de cordel* (1963), de Caballero Bonald; *Sobre el lugar del canto* (1963), de José Ángel Valente; *En favor de Venus* (1965), de Gil de Biedma, y *Compañera de hoy* (1966), de Costafreda. En común,



una noción similar en este punto del compromiso literario y encaje en los presupuestos realistas, cívicos e históricos del momento, pensamiento crítico, tono menor, tendencia narrativa y anecdótica, voluntad de claridad y sencillez que tiene por correlato la toma de consciencia literal de sus autores, tal como el propio Caballero Bonald confiesa: "nuestra preocupación temática o nuestra actitud humana era utilizar la poesía, utilizar la literatura como arma política" (1988: 24).

De ella se deriva en estas obras la constante del tiempo pasado, perdido, evocado como recuerdo feliz en el caso de Gil de Biedma, como memoria dolorosa en Goytisolo y como testimonio de los horrores de la vida bajo la dictadura que desfilan por las páginas del resto de poetas, como Fuertes, González o Valente. Juan García Hortelano hacia 1970 defiende, además, el hecho biográfico de que son "niños de la guerra" y añade al grupo recogido por Castellet y Salinas en la colección Colliure a tres poetas más: José María Valverde, Claudio Rodríguez y Francisco Brines, con la coincidencia de que los dos últimos fueron invitados en la operación, pero se negaron a participar alegando en sus memorias diferencias estéticas con el grueso del grupo. De esta manera, el novelista y poeta madrileño que había formado parte de la operación del realismo social novelístico (y Barral, protagonista de la operación de lanzamiento poético de una parte de su generación, se acerca mucho a sus estrategias, como recuerda en los intercambios de Formentor) y es uno de los referentes narrativos de la generación de medio siglo, conviene en subrayar la importancia del paso del tiempo, en la estela machadiana de la poesía como palabra en el tiempo y el valor ucrónico de la literatura, como impronta fundamental en la producción inicial de la promoción que recoge en su antología:

El rumbo del tiempo ido aparece en todos y cada uno de los poetas del grupo a modo de variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible: evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica;



nostalgia del paraíso o recuerdo del horror. El recuerdo, a veces, se produce materializado, detallista, histórico; a veces subyace en una atmósfera metafórica deliberadamente imprecisa; otras, se transforma en leyenda o en fábula; incluso llega a encarnarse en épocas lejanísimas, estereotipándose como modelo de una repetición cíclica o de la fatalidad. La guerra permanece siempre como un tema sujeto a variaciones (1980: 29).

Los poemarios más peculiares y menos coherentes con la estética global del quehacer literario de sus autores son los de Barral, Caballero Bonald y Valente. *Diecinueve figuras...*, obra complementaria a sus memorias por su tratamiento biográfico, está conformada por composiciones inusuales en la obra del autor como "Un pueblo", "Geografía e historia", "Le asocio a mis preocupaciones", "Las alarmas", "Apellido industrial", "Sangre en la ventana" o "Baño de doméstica". Este último es el poema más emblemático de la obra, incluido en la antología de Castellet y muy similar al de Caballero Bonald "Aprendiendo a ver claro". En ambos los protagonistas son dos mujeres de clase baja, dos criadas, con las que los niños que eran Barral y Caballero se habían encariñado. Uno espiaba el baño de la joven, su desnudo estético, y el otro observaba el secuestro y la prostitución forzada de la criada que lo cuidaba por el hecho de pertenecer a una familia vencida, escena que acaba en una sonata nacionalista de himnos de la victoria. Estas dos composiciones sirven para ilustrar la recurrente afirmación sobre la formulación teórica catalana del realismo crítico frente a su praxis, notoria en poetas un poco más alejados del grupo catalán, y para reflejar, asimismo, la variedad de lenguajes acogida en la colección Colliure como paraguas poético e ideológico. Tanto en "Baño de doméstica" como en "Aprendiendo a ver claro" estos personajes del pueblo se convierten en trasuntos del presente del país: en el primero el final es esperanzado, mientras que en el segundo es el equivalente de la prostitución y degradación del pueblo. Otros textos del poeta gaditano como "El registro", "Estación del jueves", "Romance de ciego" o "El vencido" desarrollan los motivos



de la guerra civil y la patria de forma realista, directa y comunicativa y recuerdan la sublevación y el furor nacionalista en su pueblo, la toma del poder por la fuerza por el latifundista de siempre, la privatización y el clasismo despreciativo. De todos los poemarios de Colliure, en este prima un tono confidencial e intimista que busca concienciar al lector de la necesidad de la oposición a la dictadura e infundir esperanza en la idea de una realidad mejorable, en un porvenir de libertad, tal como se aprecia en "Oye cantar los gallos de la aurora" y "Ya no tarda la hora", que habla de "una generación despierta contra el muro" cuya proclamación subversiva fue afirmar desde la experiencia personal y confesional cotidiana donde se les negaba, recordar donde se imponía el olvido.

Se amplía esta nómina con José Agustín Goytisolo, en cuya primera poesía la recuperación de la infancia mutilada por el asesinato de la madre sostiene toda la búsqueda de la verdad personal del poeta en el mundo en relación directa con la realidad histórica y que, a juicio de García Hortelano, que teoriza sobre el grupo poético de los 50, es consecuencia de la hiperfeminidad a la que estuvieron sometidos los niños al estar históricamente al cuidado de sus madres en la retaguardia durante la guerra. Sus *Salmos al viento*, que integran ahora *Años decisivos*, coinciden en un magistral uso de la ironía y la sátira con algunos poemas de *Sin esperanza con convencimiento*, de Ángel González.

El hecho de reunir poemas de Goytisolo ya publicados por la conveniencia y homogeneidad estética que se pretendía infundir al proyecto refleja que el principal factor común que aglutina a estos poetas era el de la lucha generacional antifranquista, más que las afinidades estéticas, como vinieron a demostrar sus posteriores trayectorias, ya que las mayores afinidades solo se dieron entre el reducido grupo barcelonés y Ángel González. Un repaso por el poemario de Goytisolo nos sitúa ante un canto elegíaco, rebelde y subversivo que conjura todas las pérdidas del poeta. Nuevamente, la obsesión temática, como en Caballero Bonald, es la vivencia del flujo temporal y su moldeamiento por una circunstancia histórica, el deseo de consecución de ese futuro modelado por la



mano del hombre, de clara impronta marxista, la incapacidad del yo para conocer el sentido último de la vida y la ausencia de una instancia divina. En este sentido, *Sin esperanza, con convencimiento* fue leído con poca severidad por los censores, que no supieron apreciar la ironía y, en consecuencia, solo pidieron la supresión de una estrofa de "Reflexión primera" que atacaba a Dios y trataba de forma implícita la vida humana bajo la dictadura de fracaso histórico. Pero quizá el poema más llamativo permitido es "El campo de batalla", en el que el poeta critica, como Goytisoló en sus poemas dedicados a los soldados, no solo lo bélico, sino también la nueva paz establecida por la guerra civil, y habla de los soldados del bando vencido que "esperaban el momento / último, / sin oponerse ya, / sin rebeldía" (1961: 16). La intencionalidad de los poemarios de Pacheco y Valente es más clara para los llamados "lectores" del Ministerio, fruto de un lenguaje más franco, inteligible e intencionado que en los casos anteriores, y sufren más tachaduras. El poemario de Pacheco mezcla lo social y lo erótico, algo habitual en los poetas militantes en el comunismo y en los bardos hispanoamericanos que cantaron a la revolución cubana, y esconde su "corazón izquierdo y rojo", esto es, su denuncia de la hipocresía y la asfixia de una vida de odio bajo el franquismo detrás de la polisemia y los dobles sentidos. Sirvan como ejemplo los poemas "El timbrazo", que dibuja el miedo de una familia ante la posibilidad inminente de una detención en el domicilio y un viaje a los sótanos de la tortura o "Los buenos", que narra el encuentro de una joven pareja en la Iglesia y desafía la mojigatería imperante y la doble moral eclesiástica. En sus canciones de amor quiere dar testimonio de la represión y opresión social y política de su tiempo y del deseo de un mundo diferente para su hija, cuando dice en "Bolita de carne" que "sé que habrá algún día/ lo que no hay aquí:/ una vida buena./ Yo no la viví" (1961: 69). Hay, como apreciamos, crítica, meditación, evocación y deseo de conocimiento mediante el poema, donde su memoria [grupal] se proyecta con una dimensión crítica tanto hacia la infancia evocada como un paraíso truncado por la guerra civil, como desvelando el presente en su



deserción de los ideales frustrados. La memoria puede adquirir así una doble funcionalidad: bien una evocación elegíaco-sentimental del pasado; bien una confrontación crítica de ese pasado con el presente, en un balance histórico. En ambos casos, supone el desdoblamiento del personaje poético que analiza su experiencia desde unos presupuestos éticos y con una conciencia crítica, que espera develar zonas oscuras de su experiencia. (Lanz, 2009: 51)

De un humanismo similar al de Pacheco, Gloria Fuertes juega con la intertextualidad de las oraciones religiosas y titula su poemario: ... *que estás en la tierra*, omitiendo al sujeto divino, sustituyéndolo o negándolo por unos significativos puntos suspensivos y situándolo en una realidad en la que los más desamparados sufren en un sistema social desigual que los enferma, esclaviza y mata sin ninguna responsabilidad, los niños huérfanos desaparecen sin recibir ninguna asistencia y las prostitutas caritativas se arrepienten de sus forzadas elecciones ante curas “capacitados moralmente” de recomendar reformatorios.

Hallamos en el Valente víctima de la realidad el empleo de un estilo que no es más que la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido. Detrás de la melancolía lúgubre que detectan o quieren leer los censores y de resonancias estilísticas de la poesía tradicional similares a las de Caballero Bonald, hallamos diferentes poemas de responsabilidad ética. Así, el homenaje poético a un joven voluntario de las Brigadas Internacionales que muere en el conflicto a la vez que la mala conciencia del intelectual que no ha defendido la libertad con las armas y se ha escondido en la pasividad de su inteligencia en "John Cornford, 1936" y también la conciencia angustiada del hambre, los muertos y la miseria en "Tiempo de guerra" o "Melancolía del destierro" y de la necesidad de solidaridad y comunión con el pueblo y de revelar la verdad ante la institucionalización de las mentiras oficiales.





De Jaime Gil de Biedma, en el poemario *En favor de Venus* dos son los poemas de tono crítico social que presentan problemas en censura, porque el motivo principal que recorre el poemario es el homoerotismo. Este, desde el estilo delicado e idealizado habitual que recibía el tema desde el Ministerio de Información y Turismo, se lee como pornografía y promiscuidad, hecho que refleja “hasta qué punto la literatura ha sido maltratada por la política o no bien entendida por una política que tropezó frecuentemente con las ideas y las letras” (Marco, 2009: 41). Los poemas conflictivos son "París, postal del cielo", por sus referencias a la revolución francesa de mayo del 68, a la libertad política y sexual, el amor y las huelgas y "A una dama muy joven separada", por la crítica al matrimonio tradicional bajo la dictadura, la violencia, el adulterio y el machismo en la España franquista que convierte y degrada a la mujer educada para ser la perfecta casada en prostituta.

### **El Bardo y Ocnos, testimonio de un cuarto de siglo de poesía y disidencia a la dictadura**

La propia poesía de los fundadores de estas colecciones es testimonio de la disidencia intelectual antifranquista, de la evolución de la poesía bajo el franquismo con sus novedades y cambios, características que son inexplicables sin la implantación del régimen dictatorial franquista: José Agustín Goytisolo y Marco en Ocnos, Batlló en El Bardo, José Agustín Goytisolo, Barral y Gil de Biedma en Colliure. De esta forma, el catálogo de Batlló se instituye no solo con la antología mostrada, sino desde sus inicios en 1964 con *La linterna sorda*, de Celaya, del mismo modo que el de Marco en 1969 se inaugura con una selección y ensayo sobre *El argumento de la obra*, de Guillén, en la bandera de la memoria cultural antifranquista bajo la dictadura desde sus presupuestos de fundación, en tanto que empresas que rescatan el exilio, poetas vencidos y silenciados, las vanguardias estéticas y políticas y que quieren restituir la modernidad fracturada con el 27.



Los primeros títulos y nombres del catálogo de El Bardo, no obstante, bastan para etiquetar temática, formal e ideológicamente la colección y a su director en la línea del realismo social: Alberto Barrasoain, Mario Ángel Marrodán, José Domingo, Miguel Luesma Castañán, Carlos Pinto, José Elías, y sobre todo Alfonso Canales, Carlos Álvarez, Gabriel Celaya, Salvador Espriu, Celso Emilio Ferreiro, Leopoldo de Luis, Joaquim Horta, etc. Pero estas incipientes obras del catálogo como “palabras de familia gastadas tibiamente” representan la línea de la colección en los últimos años de un realismo social que da muestras de cambios notorios.<sup>4</sup>

El *cambio de piel* del realismo social se comprueba en 1968, cuando Batlló decide, situándose entre los primeros directores de poesía, antólogos y críticos de su tiempo, apostar por el realismo crítico de la poesía más joven, aunque pide desde sus posteriores memorias un esfuerzo de comprensión del realismo social y no una crítica descontextualizada. Así pues, la amplia muestra de la poesía peninsular de Batlló en un catálogo de diez años basta para representar tendencias líricas renovadas respecto de la exigencia de estar vivo, empezando por *Algo sucede* (1968), de Goytisolo, *Tratado de urbanismo* (1967), de Ángel González, o *Siete representaciones* (1967) y *Breve son* (1968), de Valente, pasando por *Blanco Spirituals* (1969), de Félix Grande, premio Casa de las Américas de Poesía, pero también por diferentes poemarios de Vázquez Montalbán como *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973) o *A la sombra de las muchachas en flor* (1973), por mencionar algunas de las más significativas obras comprometidas con el cambio social que renovaron su lenguaje y estilo encumbradas desde la plataforma del catalán.

### **El El Bardo y su *Antología de la nueva poesía española*: entre la defensa del compromiso y la metamorfosis del realismo social**

---

<sup>4</sup> Véase la apertura de la colección en 1964 con *La linterna sorda*, de Celaya, en este sentido.



Desde la *Antología de la nueva poesía española* (1968) y poco antes, desde *La Trinchera. Frente de poesía libre* (1962-1966), José Batlló, poeta, editor y crítico literario libraba una batalla por la memoria con diferentes medios y desde presupuestos ligeramente diferentes a los de la tríada de poetas barceloneses en torno a Colliure, porque no contaba con los medios editoriales de Seix Barral ni con el auspicio de figuras culturales como Castellet o Jaime Salinas, especialmente en sus inicios. Además, partía desde unos presupuestos estéticos más beligerantes, aunque los años de la colección coinciden con la mutación del realismo social y la ampliación del espectro estético con diferentes grupos poéticos. Por tanto, su colección se aleja de las maniobras de taller de Colliure y aboga desde sus más de cien títulos por una mayor representatividad lírica de tendencias, obras y poetas afines a la poética literaria y política editorial de Batlló. Su extenso catálogo es reflejo, especialmente en sus primeros títulos, de una concepción marxista de la literatura que se irá atenuando debido a la transformación del realismo social a comienzos de los sesenta, pero también como consecuencia del clima renovador y reflexivo sobre esta estética de dicha década. El editor se hallaba rodeado e influido, además, por las respuestas y los cambios de poetas y críticos respecto de esta tendencia. La irrupción de nuevas voces generacionales, en especial a partir de 1966, irá suavizando la función crítica explícita de los primeros títulos del catálogo (correspondientes a la primera y segunda generación de posguerra) y el tono comprometido, popular y de respuesta de la poesía, tanto de la lírica más incendiaria de los poetas sociales mayores, las vanguardias politizadas y, luego, de los poetas realistas críticos y las voces novísimas que en algún momento creyeron en el realismo social o fueron fieles a esta corriente (como José María Álvarez en 1964 en *Libro de las nuevas herramientas* o Manuel Vázquez Montalbán en toda su trayectoria poética, respectivamente, representados en su catálogo).

En este sentido, es significativa de su tiempo y profético antecedente su *Antología de la nueva poesía española*, publicada en Ciencia Nueva finalmente



en 1968<sup>5</sup>, tras numerosas tachaduras y retenciones por parte de los censores lectores de la obra. La retención duró cinco meses a causa de un informe negativo, que provocó apelaciones de Jesús Munárriz como representante de la editorial y cercano al editor. La compilación, en la que nos centraremos a partir de aquí al entenderla como síntesis estética del catálogo de José Batlló de El Bardo, selecciona a los poetas que considera que el tiempo mantendrá en el canon e incluye a otros cuya visión estética se aviene con sus consideraciones y preferencias ético-estéticas y a algunos que, por razones editoriales diversas, no pudieron tener visibilidad en la colección, como el caso de Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma o Eladio Cabañero.

Recorre esta recopilación la poesía de la promoción de 1955-1960 (aunque las fronteras cronológicas de la obra abarcan desde 1954 hasta 1967) y, por tanto, recoge el sentido legitimador de una promoción completa de poetas del medio siglo (cuya vigencia literaria seguimos admitiendo en la actualidad) que caracterizó a la colección, con una defensa de la renovación de la poesía social o, mejor dicho, de la poesía del compromiso capaz de superar las contradicciones ideológicas y los dilemas maniqueos de los esquemas tradicionales correspondientes a esteticismo y toma de partido que había sufrido la poesía social durante la posguerra. Así, la antología de Batlló, a la par que su colección, ante las fricciones, ataques y crisis que estaba empezando a sufrir la lírica social (precisamente como consecuencia de su popularidad, saturación temática, tono inverosímil y lenguaje descuidado en los años cincuenta y sesenta) es una continuación y actualización mediante una visión más abarcadora y sin intención editorial explícita de la antología de Castellet. El mismo catálogo de Batlló junto a esta poética generacional en la antología buscan completar las consignas del realismo histórico preconizado por Castellet y salvar, mediante la transformación, la poesía de compromiso social de carácter más militante y duro.

---

<sup>5</sup> AGA 21/18663, expediente 118-68.



La moderación en el tono y lenguaje de las críticas al régimen y las denuncias de esta antología no consigue pasar con disimulo por censura y la obra es tildada de tendenciosa, izquierdista y de sentido progresista por la implicación política de la nómina recogida, incluso sin previa lectura de sus composiciones. De hecho, Castellet y Batlló parten de una perspectiva afín, la postura marxista aprendida a través de lecturas extranjeras de Lukács y Brecht, el escaso crédito a la tradición simbolista (aunque tanto el grupo catalán como Batlló y Amelia Romero se acercan a Vicente Aleixandre, pero no se someten a su influencia estética) y coinciden en reivindicar al grupo de los años cincuenta (aunque la selección y objetivo de Castellet se retrae desde sus preferencias y complicidades a la primera posguerra), con la diferencia que Batlló ya no requiere la reivindicación y el apoyo en una figura poética de la envergadura de Machado y se acoge al marbete de “poesía nueva” para destacar la personalidad literaria de las incipientes obras de los jóvenes de los años cincuenta.

Los poetas destacados por Castellet en 1960 en *Veinte años de poesía española* cobran, ocho años después, voz y autoridad propias en la antología de Batlló. A los destacados por Castellet (Claudio Rodríguez, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral), añade Batlló a Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Rafael Soto Vergés, Francisco Brines, Félix Grande, Joaquín Marco, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán. Por ello, defiende en la introducción que las nuevas promociones y la poesía nueva (que promueve desde su plataforma y desde la antología) se diferencian de las anteriores por “la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división [ideológica y de bandos de la guerra civil]” (1968: 12). En consecuencia, ofrece una gran muestra estética no de poesía política, sino de composiciones de la experiencia personal, afectadas por los intentos personales y morales del yo lírico de comprender su propia experiencia y la colectiva y atravesados por la amplia y variada vivencia



de una temporalidad concreta, la del franquismo, y por la mixtificación de esta, como reconocen, entre otros encuestados, Barral o Brines, al declarar sentirse parte de una misma conciencia histórica o temporal (1968: 326 y 329).

Por esta razón, desde 1960 con las operaciones de Colliure y las consiguientes estrategias de continuidad, la antológica (1968) y el catálogo de El Bardo (1964-1974), no solo se inserta a un grupo (el de medio siglo alejado de la capital) en los círculos y el *stablishment* literario, sino que se señala la autenticidad y particularidad de la poesía de un periodo y una promoción de poetas formada sin magisterios ni referentes. Es decir, se apuesta por reivindicar los rasgos básicos diferenciadores (indagación en los problemas del hombre común y desplazamiento de la denuncia tremendista en pro de la reflexión serena y analítica de la historia personal, real, cotidiana y marcada por una visión existencialista y crítica del yo lírico) de la nueva poesía cuya predominancia se proclama en 1968 en unos pretendidos términos homogeneizadores derivados de la participación común en una colección con una política editorial progresista que evolucionó del realismo histórico al realismo dialéctico y comprendió a los poetas del tardofranquismo como iniciadores y recuperadores de la modernidad truncada.

El propio Batlló destaca como rasgos propios de este grupo de poetas una búsqueda existencial del hombre hacia el hombre, “un yo referido sobre todo al que fue, antes que al que es” (1968: 25), y una deriva hacia “estadios más claros y positivos de la realidad personal” (1968: 25), características que se avienen con el papel que Paul Ricoeur otorga a la *reflexividad* en el transcurso ascendente de la memoria a la historia, dado que aquella “es un rasgo irrecusable de la memoria en su fase declarativa [ya que cuando] alguien dice ‘en su interior’ que vio, sintió, aprendió antes [...] a este respecto no debe negarse en absoluto la pertenencia de la memoria a la esfera de interioridad [...]” (2004: 57). Estudiosos de esta generación como Andrew P. Debicki se detuvieron desde los años ochenta en la inclinación por “los recuerdos concretos o las



remembranzas personales” (1987: 19) en la lírica de los cincuenta, así como en el interés de los poetas llamados por Batlló “nuevos” porque “la poesía aborde los temas básicos de la vida” (1987: 27), entre ellos, la guerra y los sucesos cotidianos de posguerra en el contexto de la dictadura franquista y desde una orientación filosófica y moral. Como vemos, apoyaron y ampliaron la defensa de Batlló de una nueva generación poética y el sentido subjetivo y evocador que protagoniza sus obras.

Dada la inmediatez de los cambios estéticos en los sesenta, tanto la colección Colliure (1961-1966) como sus sucesoras barcelonesas, *El Bardo* (1964-1974) y *Ocnos* (1968-1983), contribuyen a situar y afianzar en el campo literario una corriente llamada (y en efecto) nueva que se convino en llamar realismo crítico. Su función fue, entre las distintas búsquedas estéticas individuales, en términos canónicos y de crítica literaria, separarse de los ataques y el descrédito que sufría la poesía social como herramienta de cambio capaz de operar sobre la realidad y hacer espacio a una resistencia ideológica a la dictadura renovada desde la perspectiva literaria. El realismo crítico, además, debe entenderse como efecto consustancial de la evolución de la poesía durante la posguerra a partir de su precedente influencia estética más poderosa, pues, como dice José Olivio Jiménez, “toda tarea renovadora se apoya en lo inmediatamente anterior” (1961: 13). Además de Batlló, otro agente y promotor cultural reputado como José Luis Cano defendió desde sus páginas críticas una concepción más integradora del realismo de medio siglo en la que los asuntos concretos son pretextos para desarrollar asuntos metafísicos de mayor complejidad y profundidad y se pudiera explicar las obras de Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún o Francisco Brines junto con las de Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González o José Ángel Valente y Carlos Barral, extendiéndose de este modo esta idea hasta la historiografía actual.

No obstante la importancia de la obra en el devenir literario peninsular, en su tiempo los censores buscaron frenar su edición y la calificaron de poesía anti-



Régimen por considerar que atacaba los órganos de la Administración y por su poco creíble apariencia inocua. Esta se descubre desde la ordenación de la muestra en bloques cuyos epígrafes son significativamente relevantes en lo temático porque recurren a versos de los diferentes poetas antologados. Batlló articula la antología en los pilares de la experiencia, el vivencialismo y la responsabilidad ética y representa especialmente a la última promoción de aquellos años bajo la justificación de unas poéticas que funcionan “partiendo de experiencias sufridas o gozadas en la infancia [que] arriban a una comprensión, no exenta de sentido crítico, del grado en que la realidad circundante opera sobre la realidad personal” (Batlló, 1968: 25).

Por consiguiente, los epígrafes y los títulos de los poemas escogidos responden a una concepción antológica de la poesía determinada por las circunstancias históricas desde su planteamiento y cuestionarios a los poetas participantes. Además, constituyen un campo léxico y temático que apunta directamente a una memoria marcada por la huella de la guerra y la posguerra, a saber: I “Lloviendo en la *conciencia* como un bálsamo”, II “Siempre se vuelve a *lo perdido*”, III “Con la esperanza dentro”, IV “Surgió del aire limpio de aquel día la *palabra*: Amor”, V “Por lo visto es posible *decir No*” y VI “*Mover el mundo sin pegar un tiro*”. Estas categorías semánticas son reflejo de las intenciones y el contenido recogidos: la reflexión sobre el yo y la memoria, la esperanza y la temporalidad, el amor, el erotismo, el vitalismo, la preocupación por el hombre y el deseo revolucionario y la presencia implícita de la falta de libertad y la dificultad de soportar y comulgar con el sistema de valores de la dictadura. Así, el análisis temático de la antología, desde su misma estructuración temática, la confirma como un *aleph* de la memoria cotidiana, de la intrahistoria de la posguerra desde diferentes formulaciones expresivas de importancia de decir y fijar las evocaciones, ya que, según uno de los poetas exponentes de esta antología y periodo literario, José Ángel Valente, “sí, algo quedaba, al cabo por decir / para oprobio del tiempo” (1968: 270).





La disposición a seleccionar y recoger los recuerdos, las confesiones, las memorias revelan la necesidad y el imperativo (moral, social) por nombrar la pérdida, desde la conciencia de la importancia de la palabra, y verbalizar la esperanza y la ilusión mediante otras formas de lucha por un cambio radical supone “el retorno literario al pasado anterior, suscitado por la experiencia de la memoria involuntaria [o voluntaria] [para] superar y apaciguar esta doble obsesión, encontrar el pasado remoto, es decir, olvidar la muerte y el miedo sustrayéndose a otros pasados” (82).

Estos epígrafes condensan a través de la síntesis lírica —son versos utilizados para organizar la obra— motivos comunes a la poesía social que se engloban de forma genérica bajo el sentimiento de indignación e inconformismo con el estado de cosas de su tiempo, estado que se retrotrae, en buena parte de la selección, al recuerdo bélico (Lechner, 2004) y que canaliza en la articulación de sus consecuencias en la posguerra, aunque el énfasis de estos poemas no radica en la denuncia y el testimonio, que resuenan como elementos secundarios en la poesía de esta segunda promoción de posguerra.

La muestra de Batlló proyecta la afirmación y presencia de una memoria en voz baja y en tono menor de los autores antologados, contribuyendo desde el reducto poético a las maneras de hacer historia, particularmente, “una historia desde abajo” en disconformidad y contraposición con los escritores oficiales detentores del poder. Las aportaciones, por tanto, constituyen un relato consciente de la enajenación dictatorial y la importancia de un testimonio propio del presente basado en “aspectos explícitamente políticos de su experiencia pasada, la historia de la gente corriente [que] no puede divorciarse de la consideración más amplia de la estructura y el poder social” (Sharpe, 51).

A continuación, de esta heterogénea generación de poetas seleccionados y subrayados, precisamente, en la antología por el antólogo, nos centraremos brevemente en los motivos temáticos principales de las obras más maduras. Para empezar, Batlló recoge su propia experiencia personal fijada en poemarios



como *Canción del solitario* (El Bardo, 1971) y, sobre todo, en un libro de memoria de la edad tardía<sup>6</sup> indesligable de los sucesos de la posguerra: el periodo de lectura y estudio durante el periodo obligatorio de servicio militar; el refugio en los libros; una infancia exenta de muestras de cariño y la presencia de un padre severo, pero amado por el niño; la consciencia de la desigualdad social causada por el régimen impuesto, etc.

Otro poeta cercano, compañero de proyectos y amigo de Batlló, Joaquín Marco, recuerda la infancia en un barrio pobre, los juegos paralelos a la vivencia del estraperlo, el hambre, las detenciones y desapariciones y convivencia con la violencia a la par que se recibía una educación católica en “Aquellos tiempos”. José Ángel Valente nos presenta por boca de Maquiavelo la reflexión temporal como desnudez expresiva, “término seguro / de mi casa y memoria” (1968: 105). Y es que el tratamiento de la memoria no siempre se realiza desde un lenguaje realista o cotidiano. Así, en *Oda en la ceniza* (1967), de Carlos Bousoño, no incluido en la antología, pero sí en la colección El Bardo, el tratamiento de los recuerdos personales parte de una visión metafísica.

Incluso en la poética esteticista, intimista y de ambiente refinado, clásico, de Gimferrer hay una preocupación por salvaguardar y retener la intensidad y herencia de un pasado escogido del silencio y la destrucción y late, entre homenajes, recuerdos y mistificaciones literarias, la vivencia de la memoria propia o inventada que se detiene en el paso del tiempo sobre el individuo y las cosas materiales que importan al ser. Por ello, reconoce sus máscaras y, en cierto modo, como Gil de Biedma, lamenta el paso del tiempo en lo que tiene de no vivido borgeano, en tanto que afecta la juventud, y lastima a un sujeto cuyo estar en el mundo ha transcurrido más en la imaginación, la literatura, el cine y la cultura que afectado por la realidad circundante, como cuando exclama justificándose “oh, jardín de mis años /, oh, jardín de mis años [...] / lo que fui

---

<sup>6</sup> *El Bardo: memoria y antología.*



entonces, lo que seré, en qué calle [...] / no responden, no hay eco, dónde mis verdes años / hombre soy, he vivido (1968: 120).

Gloria Fuertes confiere palabras a su padre recreando un diálogo, un mensaje de este a su abuelo en “Carta de mi padre a su abuelo”. Como en gran parte de estos textos, a partir de situaciones concretas conflictivas y traumáticas se vehicula una reflexión filosófica sobre el mundo y la naturaleza de los hombres, con menciones fugaces y aparentemente desenfadadas e inocuas al rumbo social y político. Es, pues, otro caso que refleja con claridad las amplias posibilidades y diferentes lenguajes de la lírica llamada comprometida, heredera de la poesía social de Celaya, Nora y Crémer, entre los más destacados, pero en contacto con otras influencias, como, aquí, el postismo.

El motivo más recurrente y fundamental en el modo de abordar la vivencia propia y colectiva de la guerra en la poesía de esta generación es la infancia bajo la violencia del conflicto y la construcción del carácter a partir de la experiencia bélica, como se aprecia en esta antología en poemas como “Canción de infancia” o “Cosas inolvidables” (1961), de Carlos Sahagún. La segunda es una composición conmovedora dedicada a un tú lírico (posiblemente femenino, un amor de juventud) en la que recuerda las circunstancias dramáticas de su niñez desde la alegría presente del amor y le encomienda la tarea de la memoria, “por mí, por nuestro amor de cada día / nunca olvides, te pido que no olvides” (1968: 243). Esta será, desde medios artísticos y culturales, labor fundamental de los poetas niños de la guerra en tanto que descendientes de los padres del conflicto, que defienden el deber de la memoria en sus “dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia [entendida esta como] la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado [...] por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable” (Augé, 102).

Así también, en 1940 Eladio Cabañero, cuyo padre fue fusilado tras la guerra civil, sentencia en “La despedida”, poema basado en la experiencia



traumática de la pérdida del progenitor, a partir del motivo intertextual biográfico de la carta última a ser asesinado, que “como el olvido es malo, nunca olvido;/ han pasado estos años.../ Ahora veo que es necesario hablar de despedirnos,/ de un documento extraño que se firma para dejar de ver a los que amamos” ([1958] 1968: 134). La huella traumática de la guerra se extiende, en fin, hasta “Antes, cuando la infancia”, de Eladio Cabañero, o “Mira cómo arde el aire”, de Joaquín Marco.

Entre muchos otros, la nómina contempla evocaciones dramáticas como “Recuerdo de infancia” (1967), de Félix Grande, poema descomunal y feroz en el lenguaje experimental habitual en algunos poetas de mediados de los sesenta, como su compañero de viaje José-Miguel Ullán, donde arremete contra la puntuación, emplea el verso largo y cede a la impersonalización e imagería de la animalización de raigambre surrealista para mostrar y denunciar las formas, más o menos explícitas, de la violencia y la explotación brutal del hombre de su contexto histórico: “recuerdo imagino pienso que unos cuantos carniceros / continúan desollando troceando pesando en sus básculas / haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados” (1968: 284).

José Agustín Goytisolo aborda su educación desde la infancia hasta la edad adulta partiendo de la rememoración de un padre antifranquista que termina por asumir y transmitir los valores del Régimen y desde el recuerdo de la enseñanza en las aulas de posguerra, como en el revelador poema titulado “Autobiografía” (1958). La composición se refiere con claridad a la política y experiencia consciente o inconsciente, obligada o necesitada, del olvido del acontecer bélico: “Vino luego la guerra / la muerte —yo la vi—/ y cuando hubo pasado / y todos la olvidaron / yo triste seguí oyendo: / no sirves para nada” (1968: 132; 1961: 64-65). También denota cuestionamiento de la inmersión de la infancia en las vivencias adultas del odio y la injusticia posteriores a la guerra: “En la calle en las aulas / odiando y aprendiendo / la injusticia y sus leyes / me



perseguía siempre / la triste cantinela: / no sirves para nada” (1968: 133; 1961: 65).

A Jaime Gil de Biedma se le censura en la antología uno de los poemas de su autoría en que deja mayor evidencia de la influencia y el contacto con la militancia comunista. En este, “Un día de difuntos” (1961), rescata la memoria del padre del socialismo español, Pablo Iglesias, y describe, posiblemente a través de la evocación al homenaje cernudiano a la tumba del atormentado escritor ilustrado Mariano José de Larra en “A un poeta muerto”, la peregrinación grupal al sepulcro del político, advocated como la encarnación de la imagen deseada del sistema político del porvenir. La toma de conciencia histórica se extiende al homenaje y remembranza de los poetas perdidos en la guerra y en las cárceles franquistas, como Lorca o Miguel Hernández, y en la defensa de los hombres anónimos que lucharon por la libertad en la guerra civil y acabaron sus días exiliados para siempre en cementerios extranjeros, como vemos en dos significativos poemas escogidos y tachados por los censores: “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, finalmente publicado, y “John Cornford, 1936”, excluido definitivamente de la obra.

En este sentido, las aportaciones de estos poetas en tanto que artefactos lingüísticos y culturales disidentes a través de plataformas concebidas como herramientas de resistencia y memoria cultural como Colliure, El Bardo y Ocnos contribuyen a crear un discurso y una retórica de protesta y oposición a la dictadura. En un contexto anómalo y excepcional de apropiación y dominio de la lengua y el discurso público por el Estado, el Régimen franquista, ya que “retratar a los socialmente invisibles (por ejemplo, las mujeres trabajadoras) o escuchar a quienes no se expresan (la mayoría silenciosa, los muertos) es un cometido que implica mayores riesgos que los habituales en la historia tradicional (si bien resulta necesaria como parte de la historia total)” (Burke, 1996: 27).

A pesar de la dificultad de vivir en una dictadura o del abocamiento al exilio, la inculcación del sentimiento de fracaso en los espíritus más rebeldes y



el despliegue de medios de subyugación bajo el paternalismo castrador en todas las esferas de la vida y conciencia del ser (Lanz, 2009: 338), este nuevo lenguaje llamado de forma generalizadora realismo social y el relato comprometido con la libertad combaten el silencio, la humillación y el oprobio cuya evidencia de su eficacia se refleja en su vigencia canónica e historiográfica.

### **Ocnos: redefinición de la poesía y camino hacia la contemporaneidad**

Tras la convulsión estética de mediados y fines de los sesenta, Ocnos, capitaneada fundamentalmente por Joaquín Marco, acompañado de los poetas de medio siglo más importantes<sup>7</sup>, surge en 1968 tras fuertes críticas a la inoperancia y dogmatismo del realismo social. Será así que acogerá a partir de 1970 los primeros libros que quieren representar la poesía del realismo crítico del grupo barcelonés y legitimar a los considerados poetas secundarios o menores del periodo de medio siglo, entre ellos, el mismo Marco. Así, las tentativas iniciales de representar la memoria "generacional" o "histórica" del grupo del que formaba parte su director serán dos intentos fallidos: la sección ampliada de *Compañeros de viaje* (1959), titulada *Por vivir aquí*<sup>8</sup>, de Gil de Biedma, y *Una moral provisional*<sup>9</sup>, de Luis Maristany, ambos presentados a censura como libros independientes en 1971.

Con estas obras, la política editorial de Ocnos quiso llamar la atención sobre las exigencias de la realidad y las causas y consecuencias de la conciencia comprometida de su tiempo se halla, como mencionamos más arriba, *Por vivir aquí*, de Gil de Biedma, el poemario con más composiciones sobre la experiencia de posguerra del autor y posiblemente la obra en que más late el sufrimiento

---

<sup>7</sup> Goytisolo, Barral, Gil de Biedma, González, Valente, Luis Izquierdo, Vázquez Montalbán o Pere Gimferrer, como parte de su comité asesor en diferentes etapas de la colección.

<sup>8</sup> AGA, 73/1213, expediente 9387-71. Hacia 1969 este título es presentado a censura por la colección Ocnos y la editorial con la que operaba, Llibres de Sinera, como obra con carácter independiente, no como una parte de un conjunto mayor, como aparece al poco tiempo en la edición de Seix Barral de *Colección particular* (1969).

<sup>9</sup> AGA, 73/1345, expediente 11238-71. El poemario de Maristany permanece inédito hasta la fecha y el autor continúa siendo un escritor expulsado del canon, prácticamente desconocido.



moral del poeta. En ella están “El arquitrabe”, que aborda con doble sentido la prudencia de hablar de temas sociales desconocidos al poeta por la mala conciencia intelectual o de clase que le atormenta y la defensa de un realismo íntimo y una perspectiva concreta e individual legitimados en la participación del yo en la colectividad; pero también “Muere Eusebio”, “Infancia y confesiones”, “Las grandes esperanzas” o “Los aparecidos”, aunque desde censura solo le señalan como conflictivo “Por lo visto”. Esa “humilde cosa común” que también quiere representar esta generación de poetas deviene moral de época, de forzada temporalidad para la espantosa irrealidad que vivían, como elocuentemente la define Maristany en el título de su poemario: *Una moral provisional*. El motivo principal del libro, que refiere a la toma de partido y acción con la intertextualidad descartiana, es la frivolidad y desconexión de la realidad de los hijos ricos de los vencedores, la asfixia en ese “aire nuestro” franquista, la crítica irónica a la doble moral de la curia eclesiástica y la negación de los problemas cotidianos bajo la oportunista evasión religiosa. Estos poemarios, que por razones desconocidas diferentes a las censorias no se publican, muestran importantes afinidades estéticas y hacen gala de un tono amargo ante las vivencias de la realidad y arrojan una visión crítica sobre la sociedad desde la mala conciencia burguesa en la que están inmersos, aunque su lenguaje, en comparación con los libros sociales clásicos, es discreto e intelectualizado.

En la última de las grandes colecciones barcelonesas, el compromiso contemplado como forma de la memoria de una educación y sensibilidad vinculadas a la dictadura, respiraba a través de canales diferentes a los del realismo social, con la excepción de obras escritas durante la posguerra que no habían visto la luz en el momento de su creación, como, por ejemplo, la antología de *Poetas gallegos de postguerra* (1971). De hecho, la variedad de representaciones estéticas y creativas fue la principal respuesta de Marco, en permanente busca de obras de máxima calidad y exigencia, a las divergencias teóricas, críticas y estéticas con Castellet y Batlló.



Por ello, en Ocnos tienen cabida opciones como el realismo de talante reflexivo, moral, filosófico y contemplativo, como el que sobresale en el poemario de Francisco Brines *Aún no* (1971), que define, además, la complicidad de Joaquín Marco con la concepción poética del escritor valenciano durante la década de los setenta y la apuesta por el magisterio cernudiano, pero también el que opta por la ironía, la sátira, las descripciones históricas y culturalistas, citas intervenidas, alusiones y ambigüedades.

También hubo opciones creativas ajenas a la propuesta programática oficial de Castellet, como *Supervivencias* (1970), de Luis Izquierdo; *El justo tiempo humano* (1970), de Heberto Padilla; *Larga distancia* (1970), de Francisco Urondo; *Todo más claro y otros poemas* (1971), de Pedro Salinas; *Retornos de lo vivo lejano* (1972), de Rafael Alberti; *Fuentes de la constancia* (1972), de Juan Gil-Albert; *Pagaré a cobrar y otros poemas* (1973), de Claribel Alegría; *Suicidios y otras muertes* (1974), de Alfonso Costafreda; *Aire sin voz* (1974), del propio Marco; *Crónica* (1975), de Joan Margarit; *Por fuerza mayor* (1975), de Enrique Lihn; *El gallo ciego* (1975), de Soto Vergés; *Dad este escrito a las llamas* (1976), de Enrique Badosa, o *Praga*, de Vázquez Montalbán (1982). Los libros citados son muestra de la poética de conciencia temporal que pesa sobre el proyecto de Ocnos desde la apertura estética, la heterogeneidad de estilos y autores y el intento de dignificación de la expresión lingüística más allá de un movimiento estético limitante. Todos ellos son indesligables de la memoria histórica de la posguerra, pero también de la construcción de la modernidad y la libertad democráticas.

## Conclusión

En definitiva, a través de las variadas creaciones que hemos ido nombrando, los autores se han erigido en sujetos portadores de un saber y de una experiencia





sobre la que sintieron la obligación y el compromiso de dar testimonio, asumiendo su papel activo contribuidor en la creación de una memoria colectiva que cuenta las atrocidades de un pasado común. Los sucesos comunes que presenciaron, vivieron y sobre los que reflexionaron han contribuido a la construcción de una historia *otra*, opuesta a la oficial por medio del desmantelamiento de la vida en dictadura desde la perspectiva de quienes conocieron el mundo bajo un régimen autoritario y devinieron adultos marcados por la huella de la guerra y, sobre todo, la posguerra. Conscientes de que la historia la forman las múltiples experiencias personales propias y ajenas de las gentes comunes y desfavorecidas, las voces de sus confesiones asumieron el riesgo del “orden de registro” censor y nos dejaron sus razones, puesto que, tal como hemos visto hasta aquí:

Muchas veces la memoria personal, objetivada en acontecimientos colectivos, adquiere una dimensión histórica en la construcción de un personaje poético en que se expresan en tensión elementos individuales y caracteres genéricos. Otras veces la memoria personal se inserta como memoria crítica dentro de una conciencia de clase social (Lanz, 2009: 52).

Los directores de las plataformas líricas abordadas, niños de la guerra (como los autores que pusieron en primer plano en el panorama poético), personajes que invirtieron sus conocimientos, voluntad y recursos económicos en la forja del cambio cultural desde los años sesenta con editoriales, colecciones, antologías y revistas, funcionaron para abrir caminos en el campo literario, convirtiéndose en portadores de memoria a través de la muestra de diferentes estéticas, principalmente realismo crítico (aunque también corrientes y obras más intimistas y de menor influencia ideológica), dispuesto como uno de los canales al servicio del ejercicio activo de la memoria para luchar contra el triunfalismo y el silencio dominantes y sustentados por la cultura oficial franquista.



## BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- BARRAL, Carlos (1961). *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- BATLLÓ, José (1995). *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- BATLLÓ, José (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva, El Bardo.
- BURKE, Peter (2005). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- BURKE, Peter (2001). *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1988). "Encuentros con el 50. La voz poética de una Generación", *Ínsula*, Madrid, enero de 1988, n.º 494, p. 24.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1963). *Pliegos de cordel*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- CASTELLET, José María (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- DEBICKI, Andrew P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- FUERTES, Gloria (1962). *... que estás en la tierra*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GARCÍA HORTELANO, Juan [1970] (1980). *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986). *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2015). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1965). *En favor de Venus*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GONZÁLEZ, Ángel (2009). *El intelectual y su memoria*. Entrevista de Álvaro Soler a Ángel González. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ, Ángel (1961). *Sin esperanza, con convencimiento*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GOYTISOLO, José Agustín (1961). *Años decisivos*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1961). *Nuevos poetas españoles*. Madrid: Ágora.
- LANZ, Juan José (2009). *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- LANGBAUM, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.



- LECHNER, Jan (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1961). *Canciones del amor prohibido*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- LUIS, Leopoldo de (1982). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Júcar
- LUIS, Leopoldo de (1965). *Antología (1939-1964). Poesía social*. Madrid: Alfaguara.
- MARCO, Joaquín (2009). *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española*. Madrid: Marenostrom.
- MARCO, Joaquín (1986). *Poesía española siglo XX*. Barcelona: Edhasa.
- PAYERAS GRAU, María (1990). *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Caligrama.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SHARPE, Gim [1991] (1996). "Historia desde abajo". En Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, pp. 38-59.