

Un precedente olvidado de Nueve novísimos: «Seis jóvenes poetas españoles» (1968). Texto y contexto¹

Juan José Lanz*

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

FECHA DE RECEPCIÓN: 28-05-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-06-2025

RESUMEN

A partir de un estudio de la antología «Seis jóvenes poetas españoles», publicada en la revista *Mundo Nuevo* en 1968 por José María Castellet, se reconstruye el contexto estético e ideológico en el que apareció este olvidado precedente de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Muchos de los presupuestos estéticos esbozados allí aparecerían radicalmente expuestos en la antología de 1970. El estudio también revela la conexión estético-ideológica entre el enfoque de Castellet y los movimientos intelectuales progresistas disidentes de la segunda mitad de los años sesenta.

PALABRAS CLAVE

poesía española joven, ideología y poesía, novísimos

A forgotten precedent for Nueve novísimos: "Seis jóvenes poetas españoles" (1968). Text and context

ABSTRACT

Based on a study of the anthology «Seis jóvenes poetas españoles», published in the magazine *Mundo Nuevo* in 1968 by José María Castellet, the aesthetic and ideological context in which this forgotten predecessor of *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) appeared is reconstructed. Many of the aesthetic presuppositions outlined there would appear radically exposed in the 1970 anthology. The study also reveals the aesthetic-ideological connection between Castellet's approach and the dissident progressive intellectual movements of the second half of the 1960s.

KEYWORDS

young Spanish poetry, ideology and poetry, novísimos

¹ Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación PID 2022-13891NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

1. Introducción

La publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, opacó buena parte de los proyectos poéticos que desde comienzos de la década anterior habían venido mostrando el progresivo avance de la denominada como «nueva poesía». Es bien sabido que la «ruptura sin discusión» (Castellet 1970: 12) que planteaba la antología de 1970 resultaba menos si se tenía en cuenta el proceso evolutivo de la joven (y no tan joven) poesía española a lo largo de los años sesenta, y especialmente en el segundo lustro de la década, cuando ya comienzan a aparecer claramente los vislumbres del cambio estético que se está fraguando. Por otro lado, tampoco quiso entenderse la evolución de los planteamientos estéticos de Castellet, que todavía en 1965, al publicarse la reedición actualizada de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965), seguía insistiendo en «la muerte del simbolismo» (Castellet 1965: 111), como había hecho cinco años antes, y que parecía resucitarlo en la nueva antología con que se iniciaba la década. Los años que discurren entre 1967 y 1969 resultan fundamentales para entender la evolución ideológica y estética del crítico catalán (*vid.* Salas Romo 2003: 255-267), quien, sin desertar de una concepción crítica de la literatura y el arte, se renueva gracias a las perspectivas que desde un marxismo menos ortodoxo va percibiendo en las obras de Theodor Adorno o Herbert Marcuse, entre otros pensadores, en los avances de la semiótica (Umberto Eco) y del estructuralismo (Roland Barthes) o en los principales sustentos de la contracultura anglosajona (Bertrand Russell o Susan Sontag).

Una muestra de ese proceso de transformación ideológica y de la atención a los cambios que se están llevando a cabo en el segundo lustro de los años sesenta es «Seis poetas españoles», una breve antología publicada en el n.º 22 (abril de 1968) de la revista *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, y que puede cifrarse como un precedente «a modo de banco de pruebas» (Gimferrer en declaraciones a García de la Concha 1989: 27) habitualmente olvidado de *Nueve novísimos*², que vendría a demostrar documentalmente que el proyecto de Castellet de hacer una antología que recogiera la obra de los más jóvenes poetas arranca ya al menos en la primavera de 1968, aunque a algunos de los autores incluidos en la antología de 1970 no se les solicitaría su participación al menos hasta el verano de 1969, como es el caso de Guillermo Carnero, a quien Castellet escribe el 30 de julio de 1969:

Dentro de pocos días voy a ponerme a trabajar en una especie de antología de la joven poesía española que quiero dejar lista en el mes de agosto. Como que vas [*sic*] a figurar en ella –si no tienes inconveniente– me gustaría que me mandaras, con cierta urgencia si te es posible, lo siguiente:

1. una breve nota bio-bibliográfica,

² A este precedente han apuntado al menos Pere Gimferrer, en declaraciones a Víctor García de la Concha (1989: 27) y Guillermo Carnero (2020: 240). *Vid.* Lanz 2023: 159-185.

2. una breve e *informal* poética (dos o tres holandesas), todo lo informal que quieras
3. esos poemas últimos que me dice Ana María que has escrito y que le gustan
Perdona la perentoriedad de la carta, que tenía que haberte escrito hace ya días. Hace un calor espantoso que lo justifica todo.
Un abrazo,

José María³

Como se verá, una buena parte de los presupuestos que guiarán la propuesta teórica que sustenta el prólogo y la antología de 1970 se encuentra ya esbozada en las pocas páginas del trabajo publicado dos años antes. «Seis jóvenes poetas españoles» se engarza en el cambio estético e ideológico de Castellet cuyos prolegómenos se pueden ver en varios textos publicados en 1967 y 1968 y que marcan la ruptura con el realismo y la necesidad de una renovación formal absoluta y una transformación del lenguaje poético, que se habría de manifestar en una actitud de ruptura sin discusión con la generación precedente ante la sensación de que, a partir de 1962, la estética realista se había convertido en una verdadera pesadilla.

2. La revista *Mundo Nuevo* y el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales

La revista *Mundo Nuevo* inició su andadura en París en julio de 1966, de la mano del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, y se planteaba en la «Presentación» de su primer número

insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. [...] Al diálogo realmente internacional que tiene a París como centro, *Mundo Nuevo* aspira aportar un acento latinoamericano. Por eso, esta nueva revista quiere constituirse en lugar de encuentro de quienes componen, hoy, el concierto de una cultura viva y proyectada hacia el futuro, una cultura sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres (n.º 1, 4).

La revista, que contaba como jefe de redacción con Ignacio Iglesias Suárez, antiguo fundador del POUM y amigo de Julián Gorkin, y como asistente de dirección con la ayuda del poeta hispano-mexicano Tomás Segovia, daría a conocer trabajos de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Augusto Roa Bastos o Juan Goytisolo, entre otros escritores.

La publicación estaba vinculada al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que era a su vez la división para Latinoamérica del Congreso por la Libertad de la Cultura, y sustentada con fondos de la Fundación Ford, con la idea, entre otras, de contrarrestar la

³ Copia de la carta que se reproduce en Carnero (2024: 33).

imagen que la revolución cubana estaba tomando entre los intelectuales latinoamericanos (Ruiz Galbete 2013. *Vid.* Ruiz Galbete 2006). El Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) (*vid.* Glondys 2012: *passim*) se había fundado en junio de 1950 en Berlín como una de las estrategias culturales de la administración estadounidense para frenar el avance del comunismo en Europa y como una contraofensiva cultural del denominado «mundo libre» (Saunders 2001: 127-154). La presidencia honorífica fue ocupada, entre otros, por Bertrand Russell y Benedetto Croce, quien a su muerte fue sustituido por Salvador de Madariaga. Los objetivos principales del Congreso por la Libertad de la Cultura eran establecer una «cabeza de playa» en Europa Occidental desde la cual se pudiese detener el avance de las ideas comunistas, apoyando a diversos intelectuales para que persuadieran a sus colegas de distanciarse de las asociaciones y grupos comunistas, dirigiendo su apoyo a una élite intelectual que al mismo tiempo consolidara una Europa Occidental unida, bajo el dominio cultural y económico norteamericano y que cuestionara las críticas tanto al sistema cultural como al modelo democrático estadounidense (Saunders 2001: 145-146). Se trataba, por otra parte, de combatir la política de neutralidad defendida por algunos intelectuales progresistas en Occidente. Hacia 1955, dos años después de la muerte de Stalin, el Congreso se transformará de instrumento de combate en foro internacional de discusión y debate, abriéndose a las realidades de la nueva situación internacional, atendiendo a los procesos de descolonización en el «Tercer Mundo» y a la situación política tanto en Latinoamérica como en África, principalmente.

La fundación en 1953 de los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (Glondys 2012: *passim*), de la mano de Julián Gorkin, tuvo una gran importancia para el desarrollo de la influencia cultural e ideológica del Congreso en América Latina, al principio mediante la difusión de traducciones de artículos publicados en *Preuves* o *Encounter*, revistas vinculadas a la acción cultural de la administración norteamericana, aunque abriéndose paulatinamente a la colaboración de autores latinoamericanos. La progresiva puesta al día de la acción del Congreso en América Latina comienza a operarse a partir de 1962, desde el Secretariado Internacional de París. En 1965 el antiguo Departamento Latinoamericano del Secretariado Internacional dejará paso al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), dirigido desde París por Luis Mercier Vega, un antiguo anarcosindicalista de origen belga. El Instituto será el que articule el conjunto de las actividades de investigación y promoción cultural del Congreso, a partir de ese momento hasta 1973 (Ruiz Galbete 2013: 13). La desaparición de los *Cuadernos...* en 1965 traerá el inicio de dos publicaciones vinculadas con el ILARI: la revista de sociología *Aportes* (julio de 1966-octubre de 1972) y la revista cultural *Mundo Nuevo* (julio de 1966-abril de 1971). Dentro del panorama ideológico y político que se vive en Latinoamérica en la segunda mitad de los años sesenta, marcado por la presencia ideológica del marxismo, el modelo de la revolución cubana y el desarrollo de una conciencia identitaria latinoamericana, la celebración de

los aportes del *boom* desde una lectura despolitizada del movimiento, la atención a los modelos neo-barrocos, la defensa de una modernidad formalista, etc. realizada desde las páginas de *Mundo Nuevo*, han de leerse evidentemente como una propuesta, entre otras, desideologizadora de las élites culturales progresistas, a favor de un modelo de intelectual no comprometido o, al menos, no vinculado con las directrices soviéticas. La línea crítica de la revista se adscribe, en este sentido, al canon estructuralista, a los modelos emergentes de la *nouvelle critique* y de la antropología estructural, abogando por una profesionalización de la labor crítica (Mudrovic 1997: 72), siguiendo fundamentalmente las corrientes neo-formalistas de la escuela francesa y anglo-norteamericana.

Que la dirección de *Mundo Nuevo* recayera sobre Emir Rodríguez Monegal en julio de 1966, no debe extrañar. El crítico y futuro profesor en las universidades de Princeton y Yale, colaborador de *Marcha*, co-fundador de la revista *Número* (1949-1955 y 1962-1964) y padre de la «nueva crítica uruguaya» de corte formal, era autor de monografías sobre José Enrique Rodó, Horacio Quiroga o la nueva novela en América Latina, además de colaborador de la editorial Alfa, propiedad del español Benito Milla, futuro director de Monte Ávila y que había formado parte del equipo de dirección de *Número* en su segunda etapa. Ya desde 1948, en su enfrentamiento crítico con Claudio Maggi («lúcidos» frente a «entrañavivistas»), Rodríguez Monegal había venido apostando por una crítica que huyera del impresionismo descriptivo y que ahondara en el análisis de los aspectos formales, con una perspectiva objetiva y analítica, alejada de aquella que entendía la lectura crítica como vivencia personal. En 1966, en el «Prólogo» a *Literatura uruguaya del medio siglo* (Alfa, Montevideo, 1966), Rodríguez Monegal afirmaba la literatura como un instrumento para explorar la realidad, y cuestionaba como secundarios otros fines, como que sirva de vehículo de ideas y doctrinas, o como arma política o demagógica. Esa idea es la que infundirá, instalado ya en París, a *Mundo Nuevo*. A la vista de estos precedentes, es evidente que la llamada a la construcción de «una cultura sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres», a que aludía la «Presentación» del primer número de la revista apuntaba a un proceso de despolitización de la intelectualidad progresista, al cuestionamiento del compromiso político de la literatura, al menos tal como se había venido manifestando hasta unos años antes, y a la desideologización de la estética promoviendo un análisis crítico fundado en el valor formal de las obras y subrayando la neutralidad y la imparcialidad de la publicación. La libertad de expresión y la autonomía artística que promulgaba la revista, frente a los planteamientos ideológicos y políticos, no respondía sino a una política que daba por sentada la situación establecida, sin otra voluntad crítica, y que respondía implícitamente a los intereses ideológicos norteamericanos (Lima 2021: 72). En fin, la insistencia en una crítica formal que valorara la coherencia interna de las obras y los valores estrictamente estéticos no era sino un intento, finalmente fallido, de evitar la polarización política en los debates intelectuales de la época. Rodríguez Monegal expondría en diversos

artículos y entrevistas su perspectiva crítica y los aportes del modelo neo-formalista. Así, por ejemplo, en el «diálogo» con Carlos Fuentes sobre la «Situación del escritor en América Latina», que sigue a la «Presentación» inicial, deslizaba referencias a los planteamientos de Susan Sontag sobre la cultura *camp*, y apuntaba a la renovación de la narrativa que aportaba el autor mexicano en *La región transparente*, vinculándola con el *pop art*.

Por otro lado, la presencia de Ignacio Iglesias Suárez como jefe de redacción de la revista aseguraba, en cierto modo y pese a las declaraciones de su director, el control ideológico por parte del Congreso. Iglesias Suárez había sido uno de los fundadores del POUM y amigo personal de Gorkin, cuya tarea era intentar contrarrestar la gran desconfianza de Latinoamérica hacia los Estados Unidos a través de los *Cuadernos...* (Saunders 2001: 483-484). Tras el final de la II Guerra Mundial, Iglesias había trabajado en París para el *International Rescue Committee* norteamericano. Traductor de artículos de *Preuves*, en enero de 1953, por mediación de Víctor Alba, es contratado por la *Association Internationale pour la Liberté de la Culture*, para ocuparse de la secretaría de redacción de *Cuadernos...* hasta su desaparición. Posteriormente se ocuparía también de la secretaría de redacción de *Aportes* y de *Mundo Nuevo*.

La aparición de *Mundo Nuevo* es consecuencia del cambio que se viene operando desde comienzos de los años sesenta en el Congreso, entre otras cosas como consecuencia del triunfo de la revolución cubana, y de la nueva línea editorial que va a tomar *Cuadernos...* a partir de 1961-1962, proponiendo una renovación generacional en los colaboradores, una mayor presencia de los autores latinoamericanos más jóvenes, una atención más centrada en los problemas concretos de América Latina y una progresiva *apertura a izquierda*, que incluyera también a los autores izquierdistas no totalitarios, es decir, a aquellos que se distanciaron de las directrices soviéticas. Como consecuencia de ello se produjo una progresiva marginación del exilio español en la acción del Congreso en Latinoamérica (Glondys 2012: 165-183).

No obstante, entre 1966 y 1968, *Mundo Nuevo* pretendió ser una publicación más abierta, dialogante y actual que los *Cuadernos...*, a la vez que más enfocada a los asuntos literarios, dando voz a buena parte de la intelectualidad progresista europea y americana, desde Gabriel García Márquez, que adelantará en el n.º 2 un fragmento de *Cien años de soledad*, hasta Saul Bellow, que escribe sobre «El intelectual norteamericano», pasando por Günter Grass con un trabajo sobre Brecht, Mary McCarthy, Witold Gombrowicz o Roland Barthes. Con el ánimo de atender a la candente situación política internacional, *Mundo Nuevo* publicará una serie de reflexiones sobre la guerra de Vietnam, uno de los frentes del antiamericanismo occidental en esos años, o sobre la situación en Cuba, apuntando a un progresivo anti-castrismo y convirtiéndose a la larga en refugio de los escritores cubanos disidentes (Mudrovic 1997: 94-110). Los escritores latinoamericanos tienen presencia constante en las páginas de la publicación: José Donoso, Ernesto Sábato reivindicando «Por una novela

novelesca», Augusto Roa Bastos, Octavio Paz escribiendo «Sobre André Breton», o los cubanos Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, que adelanta un fragmento de *Tres tristes tigres*, entre otros. También atendió la revista a la poesía en español, publicando poemas de Carlos Germán Belli, Nicanor Parra, Pablo Neruda («La Barcarola»), José Ángel Valente, Jorge Teillier, Ernesto Cardenal o Guillermo Sucre, y presentando breves antologías de nuevos poetas colombianos, venezolanos, uruguayos o españoles, siendo el encargado de la selección en este último caso José María Castellet. También publicarán textos autores españoles, como Juan Goytisolo o Ricardo Gullón, entre otros.

A comienzos de 1966 la CIA tuvo noticia de que la revista abanderada de la Nueva Izquierda norteamericana *Ramparts*, que sería una de las más beligerantes contra la guerra de Vietnam, estaba siguiendo la pista a una serie de tapaderas culturales de la Agencia en el mundo occidental, y encargó un informe contra la publicación. A fines abril de 1966 el *New York Times* denunció en una serie de artículos las ramificaciones de las actuaciones de la CIA en Estados Unidos y la financiación de la revista *Encounter*, que contaría con una serie de declaraciones subsiguientes de diversos implicados consciente o inconscientemente en la trama (Saunders 2001: 531-537). Ángel Rama, viejo conocido de Rodríguez Monegal, se hizo eco en *Marcha* de los artículos publicados en el periódico norteamericano, explayándose sobre las relaciones entre la CIA, el Congreso por la Libertad de la Cultura, el ILARI y *Mundo Nuevo* (Mudrovic 1997: 33). En abril de 1967, *Ramparts* dio a conocer una investigación, de la que pronto se hicieron eco diversas publicaciones internacionales, en la que destapaba la financiación directa o indirecta de la CIA a diversas organizaciones culturales, que servían de altavoz de la política de la administración norteamericana y de tapadera a diversas actuaciones de la Agencia, entre ellas el Congreso por la Libertad de la Cultura (Saunders 2001: 537-565) que, desde su Secretariado Internacional en París y a través del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), subvencionaba la publicación de *Mundo Nuevo*. Esto llevó a que diversos intelectuales vinculados a la revista *Casa de las Américas*, dirigida en ese momento por el poeta Roberto Fernández Retamar, señalaran a la publicación como un instrumento de penetración cultural del gobierno estadounidense (Mudrovic 1997: 81-114). En general, se llegó a acusar a la revista de ser un instrumento financiado por la CIA dentro de la política de penetración cultural norteamericana, de camaleonizar el lenguaje de la izquierda, de trabajar por la neutralidad de la cultura y de estimular la despolitización del intelectual latinoamericano (Mudrovic 1997: 59).

Estos acontecimientos tuvieron tal repercusión que Rodríguez Monegal tuvo que salir a defender en varias ocasiones la independencia ideológica de la publicación, además de en cartas personales a diversos colegas y escritores. En el n.º 11 (mayo de 1967, 4), en una nota «Al lector», señalaba:

Mundo Nuevo no es órgano de ningún Gobierno o partido, de ningún grupo o capilla, [...], sino que es una revista que se edita bajo la orientación exclusiva de su director [...]. La vinculación de *Mundo Nuevo* con el ILARI es meramente funcional: a través de dicho Instituto, la revista recibe fondos de la Fundación Ford pero sólo de ella [...]. Esta es una revista de diálogo (n.º 11, 4).

El propio director de la publicación resumiría en «La CIA y los intelectuales», publicado en el n.º 14 (agosto de 1967, 11-20) todo el proceso que se había suscitado, presentando la cronología de los hechos y los diversos artículos y declaraciones publicados, así como la posición de la revista ante esa situación. Para Rodríguez Monegal, todo el escándalo de la financiación indirecta de la CIA tanto del Congreso como de diversas publicaciones, junto con las declaraciones de un ex-agente, afirmando que habían colocado a agentes tanto en la institución como en diversos órganos de dirección y publicaciones, no era sino el modo de desacreditar y «hacer daño a los intelectuales independientes que fueron deliberadamente engañados» por la propia Agencia. «La CIA ya no necesita subvencionarlos secretamente. Por el contrario, le molestan, necesita desprenderse de ellos», afirmaba. Y añadía a continuación: «¿Qué manera más eficaz que señalando que han sido financiados por ella, o pretendiendo hacer creer que eran “agentes” suyos? De ese modo, la CIA ni siquiera tiene que tomarse el trabajo de ejecutarlos» (20). En el n.º 25, correspondiente a julio de 1968, Rodríguez Monegal daba por finalizada su labor al frente de la revista, en «Una tarea cumplida», observando que «la realidad latinoamericana misma ha sufrido en los dos años en que se ha publicado la revista un grave proceso de deterioro» y que el propósito de la revista de crear un órgano que prescindiera de la «militarización cultural» había fracasado (4). En ese mismo número, en la sección «Sextante» se reproducían unas declaraciones suyas («A propósito de *Mundo Nuevo*») a la Agencia France-Press sobre los motivos por los que abandonaba la dirección de la publicación. Allí, insistía Rodríguez Monegal, que se apartaba de la dirección de la revista al no compartir la decisión de la Fundación Ford de trasladar su sede de París a Buenos Aires, en defender el carácter de *Mundo Nuevo* como «una revista de diálogo y no una revista de capilla o comité político» (93).

3. José María Castellet y el Congreso por la Libertad de la Cultura

Un hecho que ha de tenerse en cuenta en estos años que se viene comentando es la labor de José María Castellet dentro de la sección española del Congreso por la Libertad de la Cultura, y la influencia ideológica que ejerció en la intelectualidad en sus años de actuación (Glondys 2015: 121-146. Glondys 2018: 131-156). El propio Castellet ha misnusvalorado la influencia de las actividades del Congreso por la Libertad de la Cultura en el giro estético que desembocará en *Nueve novísimos* («el Congreso no interviene para nada en todo esto» [Glondys 2018: 146]), no obstante, ha de considerarse que la relación estrecha del crítico con dicha organización

polariza algunos de los aspectos de su evolución estética y política. Se ha especulado con la relación temprana del joven Castellet con los incipientes instrumentos de colonización cultural norteamericana en España a través de su colaboración en la sección de literatura del Instituto de Estudios Norteamericanos (IEN) en Barcelona a partir de 1953 y con la editorial de Luis Caralt, para la que desde 1947 coordinaba los boletines del *Panorama literario* y adaptaría algunas de las traducciones sudamericanas de Faulkner, Hemingway y Steinbeck, e incluso a través de su colaboración anterior en las revistas inicialmente próximas al falangismo *Estilo*, *Qvadrante* y *Laye*, a cargo de Francesc Farreras (Ruiz Simón 2024 a-g. Grasset 2025: 347-354). La actividad de Castellet dentro del IEN en estos años fue constante, organizando ciclos de conferencias, redactando artículos, dirigiendo debates sobre la literatura norteamericana contemporánea, etc. (Palaudàrias 2010: 65); dentro del Instituto encontraría a algunos de sus amigos y colaboradores en *Laye*, como Esteban Pinilla de las Heras o Enrique Badosa. Castellet se convertiría en un especialista en la novela realista norteamericana, publicando artículos diversos en revistas como *American Club*, dirigida por Pinilla de las Heras, o *Atlántica*, en la segunda mitad de los años cincuenta, y en un defensor del objetivismo; en 1958 publicaría *La evolución espiritual de E. Hemingway* (Madrid, Taurus). Cabe especular, en ese sentido, si el planteamiento de Castellet y su apuesta por el «realismo histórico» no apunta desde esos momentos primeros hacia un intento de «promocionar una izquierda no-comunista o, como mal menor, el alejamiento de la izquierda de la disciplina soviética» (Ruiz Simon 2024 e), que vendría a coincidir con las nuevas directrices que adoptaría el Congreso por la Libertad de la Cultura en torno a esas fechas.

El hecho es que a partir de 1959 el crítico participa activamente en diversos actos promovidos por el Congreso. Ha de tenerse en cuenta, más allá de su presencia en las reuniones de 1959 en Lourmarin y en 1960 en Copenhage, gracias a la invitación de Pierre Emmanuel, su participación en el «Seminario Internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea» celebrado en octubre de 1963 en Madrid, bajo los auspicios del Congreso, que supondrá uno de los hitos fundamentales en el proceso de «acoso y derribo» del realismo durante los años sesenta, tal como lo ha descrito Santos Sanz Villanueva (2024. *Vid.* Amat 2009: 19-22. Vauthier 2021: 211-250). El seminario de 1963 no fue sino una de las primeras muestras en España de la nueva política norteamericana de colonización ideológica y cultural, el intento de ir atrayendo a las élites políticas, militares e intelectuales a la órbita americana, consecuencia en primer lugar de los acuerdos firmados con USA en 1953 y del impulso de las relaciones entre ambos países con la breve visita en 1959 de Eisenhower, así como de la política económica promovida por el Plan de Estabilización de 1959. Junto a ello habría que señalar su participación en diciembre de 1964 y en noviembre de 1965, en dos reuniones de la Comisión española del Congreso por la Libertad de la Cultura, en L'Ametlla del Vallés y en Toledo respectivamente, donde se debate la relación cultural entre Castilla y

Cataluña, pero también los problemas generales de la oposición a la dictadura (Congreso por la Libertad de la Cultura 1964 y 1965. *Vid.* Amat 2007. Gallén y Ruiz Casanova 2015: 55-71). Las sospechas sobre la financiación norteamericana de las actividades del Congreso, hechas públicas en 1966-1967, habían estado presentes en una parte de sus miembros desde el primer momento; no obstante, conscientes de su anticomunismo, los participantes en dichas actividades pusieron en segundo plano los aspectos ideológicos para aprovechar la oportunidad de intercambio y ampliación cultural que se les ofrecía a los intelectuales y escritores próximos a la izquierda (Glondys 2018: 148-152). Tras la crisis de 1967, el Congreso siguió funcionando muy activamente al menos hasta 1971, refundándose como Asociación Internacional por la Libertad de la Cultura, hasta su disolución formal en 1979. Aún en 1969, 1970 y 1971 se organizaron reuniones sobre «La comunidad hispánica de los pueblos» o las experiencias y los proyectos autonómicos de Cataluña, País Vasco, Galicia y País Valenciano (Castellet 1985: 116-118). No cabe duda, como el propio Castellet reconocerá en sus memorias (Castellet 1988: 165-197), de que la actividad del Congreso por la Libertad de la Cultura contribuyó decididamente a una ampliación de los horizontes de los intelectuales españoles hacia las realidades europeas y occidentales. Castellet también formaría parte del consejo asesor de uno de los proyectos vinculados al Congreso: la editorial Seminarios y Ediciones, S.A. (SESA), creada en octubre de 1965, y que desarrollaría su actividad a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, que lanzaría en 1970 la Colección «Hora H». Ensayos y documentos.

Como es bien sabido, el «Seminario Internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea» supuso una gran decepción para algunos de sus participantes. En unas páginas inéditas hasta hace poco, Luis Martín-Santos reflexionaba sobre las consecuencias de dicho seminario y concluía: «Puede suponerse que el encuentro de Madrid no será baldío. El impacto que han sufrido los españoles jóvenes va a ser premonitorio [...] de la aparición de una nueva generación de escritores cuya capacidad técnica y estética estará a la altura de sus homólogos europeos» (Martín-Santos 2024: 6). El propio Castellet evocó en *Los escenarios de la memoria* (1988: 211-214) el golpe de realidad que supuso el seminario para su pensamiento político y literario. «Hay un par de años, que son de 1964 a 1966, –declarará años más tarde– cuando tuve una crisis personal fuerte, porque no tenía otro remedio que repensarlo todo» (Glondys 2018: 145). Tiene entonces la «sensación de estar desfasado» (145), de hablar un lenguaje que ya no se entiende y que ha evolucionado. Las salidas al extranjero gracias a la Comunidad Europea de Escritores (COMES)⁴, de la que también fue directivo (Muñoz Lloret 2006: 139-150), hacen ver al crítico el realismo en España como una manifestación «con retraso, respecto a otros países europeos. [...]

⁴ La COMES se disolvería al negarse los escritores soviéticos del grupo a firmar una condena a la URSS por la invasión de Checoslovaquia en agosto de 1968.

Cuando nosotros estábamos montando un aparato del realismo, ya los demás lo estaban dejando caer» (Glondys 2018: 147).

Es en esas fechas en torno a 1966-1967, cuando se aproxima a los escritores más jóvenes, como Pere Gimferrer o Ana María Moix, a quienes dedicará en 1970 la antología («Este libro debería estar dedicado a Pedro Gimferrer que me ha ayudado considerablemente en su elaboración. Pero como sé que no le importa, lo dedico a Ana María Moix, una debilidad senil» [Castellet 1970: 7]), y, es precisamente «discutiendo mucho con Pere Gimferrer, –confiesa– [como] me doy cuenta de que las cosas habían periclitado» (Glondys 2018: 146). Es el contacto con la gente joven lo que le «hace llegar a concebir y a escribir los *Nueve novísimos*» (146). El propio Castellet declararía al reeditarse la antología en 2001 que, «las propuestas de los autores venían casi todas de Pere Gimferrer, que me decía “hay este o aquel poeta que está muy bien”, y yo los leía, porque la mayoría no habían [sic] publicado» (declaraciones a Molina 2001: 13). En una de las últimas conversaciones públicas que tuvieron Castellet y Gimferrer, el 24 de mayo de 2012 (Endrets 2012), el antólogo explicaba el proceso de realización de la antología y el papel fundamental del poeta en la selección: «Él me [...] enseñó [...] poemas de poetas que pertenecían a su generación. No se trata de que yo incluyera a Pere Gimferrer, sino que [...] Gimferrer me influencié a mí de tal manera que pude construir los *Nueve novísimos*» (citado por Grasset 2020b: 162).

Esa transformación ideológica se va a consolidar en torno a 1968, a partir de varios hechos históricos de los que es testigo privilegiado, tal como recuerda en sus memorias: «Pero en 1968 yo regresaba de Cuba, había vivido en París la eclosión del Mayo francés y había ido a la URSS con el propósito de conocer definitivamente algunas cosas o, más que “conocerlas”, comprobar lo que había de verdad o de mentira en cuanto había oído o leído» (Castellet 1988: 41). Efectivamente, a comienzos de junio de ese año visita la URSS, como miembro del Comité directivo de la COMES, junto a Rafael Alberti. Ese viaje va a marcar un definitivo distanciamiento del modelo soviético: «a las cuarenta y ocho horas de estar en la Unión Soviética había topado con un régimen que ya sabía de antemano cómo era, pero me resistía a creer que se manifestara de una forma tan grosera» (40). No obstante, no debería olvidarse tampoco el ejemplo de la evolución ideológica de algunos autores italianos, que comienzan pronto a plantear sus dudas sobre el modelo soviético, como Italo Calvino y Elio Vittorini (Gallén y Ruiz Casanova 2015: 121-138), próximos al crítico, y el debate sobre «Industria y literatura» desarrollado en la efímera revista *Il Menabò*. «Vittorini –recuerda Castellet (1976: 25), que lo conoció a comienzos de los años sesenta– estaba preocupado, en los últimos tiempos, por la búsqueda de la definición de un lenguaje literario que correspondiera a la “novedad” de la época, la del *boom* industrial de la posguerra». Y añade más adelante: «La obsesión de lo nuevo era, para él, la conciencia trágica de que perdíamos nuestras vidas corrientes tras los fantasmas –los mitos– del pasado, de que no cumplíamos con el deber intelectual –y moral– de edificar “nuestro”

mundo» (28). Con respecto a Italo Calvino, recordará el crítico su figura de *enfant terrible* de las letras italianas: «Cuando lo conocí ya era un mito, el *enfant terrible* de una generación más bien reflexiva de gente que se movía dentro de unos parámetros estéticos a la búsqueda de una nueva vanguardia y en los parámetros políticos –obligatoriamente en Italia– del PCI» (Castellet 1988: 111). También habría que tener en cuenta las propuestas lanzadas por Luciano Anceschi desde *Il Verri*, donde podían leerse desde muy pronto las colaboraciones de Umberto Eco, que aportaban los avances de la nueva semiótica y su aplicación al estudio de la literatura. En este sentido, debería recordarse que durante los días 3, 4 y 5 de febrero de 1967 se celebró en la Escuela de Diseño y Arte de Barcelona (EINA) un encuentro de escritores, arquitectos y artistas españoles con el *Gruppo 63* (vid. Lanz 2019: 263-269). Aunque las opiniones sobre dicho encuentro fueran diversas, lo cierto es que las jornadas tuvieron una repercusión interesante, puesto que, entre otras cosas, darían paso al inicio de un seminario para estudiar la aplicación del método estructuralista a la estética y la realización de una serie de conferencias sobre las teorías de Umberto Eco, Lucien Goldmann o Roland Barthes. La obra de Eco comienza a difundirse en España, pero también la de Gillo Dorfles, leídas a la par que los textos de Barthes, Susan Sontag o Goldmann, quien explicaba «las razones sociológicas del cambio cultural ocurrido en la sociedad industrial» (Castellet 1976: 30): un entramado teórico básico sobre el que Castellet va a tejer el «Prólogo» a su polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Por otro lado, reeditada en 1965 por Einaudi (la primera edición es de 1961), la antología *I novissimi. Poesie per gli anni '60* iba a servir al crítico catalán para lanzar en 1970 a un grupo de jóvenes poetas bajo un marbete semejante, que, no desprovisto de eco publicitario, lo vinculaba, al menos nominalmente, al grupo neovanguardista italiano.

4. «Seis jóvenes poetas españoles»

La presentación

Cuando a comienzos de 1968 Castellet envía para su aparición en *Mundo Nuevo* la breve antología «Seis jóvenes poetas españoles», que se publicará en el n.º 22 (abril de 1968, 33-52), tan sólo unos meses antes de que Rodríguez Monegal abandone la dirección de la publicación, el crítico conoce sin duda las denuncias de la infiltración cultural de la CIA que ha recibido la publicación, el revuelo que dentro de la *intelligentsia* progresista han provocado dichas denuncias, y la respuesta que algunos escritores latinoamericanos próximos a él, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, entre otros, han hecho pública contra la revista (Mudrovic 1997: 36-38). Sabe también de la defensa de la independencia editorial que ha hecho su director desde las páginas de algunos números anteriores. Ha participado en el Congreso Cultural de La Habana, celebrado entre los días 4 y 11 de enero de 1968 y ha sido testigo seguramente de las tensiones ideológicas entre algunos de los participantes, derivadas en algún

caso de la confrontación entre la delegación chilena y la cubana, que ya en junio de 1966 había condenado la participación de Pablo Neruda como invitado de honor en la reunión del PEN Club en Nueva York y su supuesta sumisión y colaboración con el imperialismo norteamericano. Pero también ha podido ver allá la escenificación no sólo de la lucha contra el imperialismo, sino la propuesta de un modelo revolucionario socialista alternativo a los designios de Moscú, y, en consecuencia, un modelo de intelectual progresista que no se pliega directamente a las directrices soviéticas (*vid.* Martín Candiano 2018: 113-140). Castellet ha colaborado unos días después del congreso de La Habana en un ciclo de conferencias sobre literatura latinoamericana actual con una ponencia sobre «La actual literatura latinoamericana vista desde España» (Castellet 1971: 47-61). La conferencia de Roberto Fernández Retamar sobre «antipoesía» y «poesía conversacional» (Fernández Retamar, 1971: 331-347) en dicho ciclo no hacía sino exacerbar esa oposición entre los poetas chilenos (Nicanor Parra y Enrique Lihn) y los poetas cubanos de *Casa de las Américas*, e indirectamente arremeter contra Pablo Neruda. No obstante, y pese a todo, Castellet decide publicar la antología consciente de que la estética que propugna y que representan los autores seleccionados coincide en buena parte con las líneas promovidas desde la revista.

Las antologías de nuevos poetas, colombianos, mexicanos, uruguayos o venezolanos que publica *Mundo Nuevo* ocupaban en torno a quince o veinte páginas de la revista e iban encabezadas de una breve presentación de la mano de un crítico, a la que seguía la selección de poemas de varios autores de los que se incluía una nota bibliográfica tras los textos escogidos. Ese mismo esquema será el que seguirá en el caso de los jóvenes poetas españoles. La selección de *Mundo Nuevo* adelanta algunas de las propuestas estéticas que plasmará *Nueve novísimos* y muestra cómo lo que en 1970 se planteará como ruptura radical aún en 1968 no lo es tanto.

En la breve presentación de esa temprana selección de «Seis jóvenes poetas españoles», Castellet (1968: 33) señalaba algunos de los rasgos centrales de la nueva generación, que retomaría para su «Prólogo» dos años más tarde. Los poetas seleccionados, en los que pueden rastrearse «diversas actitudes», muestran unas «tomas de posición frente a la poesía de sus mayores» a la vez que marcan el «punto de partida de una poesía que se quiere con voz propia y que se proyecta sobre el futuro». Es decir, apuntan a una diversidad de manifestaciones poéticas, dentro de una línea común de enfrentamiento con la poesía de la generación anterior. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en primer lugar, a una clara ventaja histórica: «sobre su memoria ya no gravita, ni que sea en forma de recuerdos infantiles, la guerra civil». Un rasgo generacional que los distancia de los «niños de la guerra», como venía señalando el antólogo en varios artículos de 1967 y 1968 (Castellet 1971: 47-61. Castellet 1976: 135-156). A diferencia de aquellos, la nueva generación se ha formado íntegramente bajo la dictadura, «son hijos de toda la espantosa confusión de la España del último cuarto de siglo», de «esa errata de la historia de la cual todos [...] sufrimos,

todavía hoy, las consecuencias», lo que les hace compartir con la generación anterior una misma situación histórico-social desde dos perspectivas contrapuestas. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en segundo lugar, a una responsabilidad estética: que «sepan plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismos mal entendidos». Teniendo en cuenta la palinodia previa entonada en su discurso («En otras ocasiones, he intentado explicar cómo pesa la historia reciente sobre toda la literatura española»), no cabe duda de que esos «determinismos mal entendidos» y las consecuentes «responsabilidades mal asumidas de sus mayores» se refieren a la actitud realista defendida por el antólogo en *Veinte años de poesía española* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965), frente a la cual la nueva promoción de poetas «toma posición» proyectándose hacia un futuro, precisamente para llevar a cabo «la corrección de muchos errores de enfoque cometidos en los últimos años»; es decir, los errores de un mal entendido «realismo». En fin, el propósito de la selección apuntaba a tres elementos fundamentales: la presentación de una nueva generación determinada por un acontecimiento histórico diferencial (no tiene recuerdos de la guerra civil) y formativo (se han educado absolutamente bajo el franquismo); la actitud de ruptura estética con la generación anterior en una superación del determinismo social que había condicionado el realismo precedente, basado en la teoría del «reflejo»; y la renovación formal en una actitud creativa vanguardista, que mira a un futuro superador, «ese futuro que es, en definitiva, –añadirá el antólogo– lo que más nos interesa a todos, un poco hartos de historia y de pasado como estamos», es decir, que supone también una ruptura con la tradición cultural y con los mitos del pasado reciente, para apuntar a una mirada desmitificadora del presente.

Estos elementos pasarían directamente a la «Justificación» de la antología de 1970, donde Castellet aseguraba que su prólogo a dicha selección pretendía estar «desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo» puesto que «nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela» (1970: 13-14); pero también al afirmar su voluntad de «dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y “contestación”, a la vez, las obras de los mejores escritores» (14). Ésa es, sin duda, la lección que había aprendido Castellet en los últimos años: la autonomía de los fenómenos estéticos frente a la historia, que ponía en cuestión cualquier automatismo representativo, cualquier determinismo formal mal entendido, pero también la vinculación como reflejo y contestación de esos fenómenos estéticos con los procesos históricos, lo que redundaba en una mayor complejidad en la observación y análisis de la realidad, justamente aquella que comienza a mostrarse en una sociedad industrial avanzada en el despegue económico de los años sesenta. Apuntaba, así, a una nueva visión sociológica del cambio cultural en la sociedad industrial, que concebía el arte como la creación imaginaria de un

universo que ayude a los individuos a tomar conciencia de sí mismos y de sus aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas, algo que, sin duda, había aprendido en la lectura de Herbert Marcuse.

La selección

Para ello, Castellet selecciona un par de poemas o tres de cada uno de los seis poetas recogidos: Félix Grande («Recuerdo de infancia», «Telas graciosas de colores alegres» y «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*», incluidos en *Blanco spirituals* [1967]), Manuel Vázquez Montalbán («In memoriam», «Jamboree» y «El hombre que sabía demasiado», de *Una educación sentimental* [1967]), Lázaro Santana («Consigna a seguir en tiempo de opresión», «Cómo se consume el crimen»), Juan Luis Panero («Extraño oficio», «Montaña del crimen» y «Epitafio frente a un espejo», de *A través del tiempo* [1968]), Pedro Gimferrer («Oda a Venecia ante el mar de los teatros» e «Invocación en Ginebra», de *Arde el mar* [1966]), Guillermo Carnero Arbat («El movimiento continuo» y «Primer día de verano en Wragby Hall», de *Dibujo de la muerte* [1967]). Una rápida hojeada a los poemas publicados permite ver algunas características comunes y elementos diferenciales con la selección que hará dos años más tarde. En primer lugar, la selección de poemas y autores se hace a partir de poetas con obra publicada, frente a la exagerada afirmación en *Nueve novísimos* de presentar allí a «poetas prácticamente inéditos —o con un solo libro publicado» (Castellet, 1970: 13) y también en contraste con lo que sucedía en aquella antología donde se incluía un importante número de poemas inéditos en aquel momento, muchos de los cuales no se incorporaron posteriormente a las poesías reunidas de sus autores, lo que redundaba en el carácter de novedad y «ruptura estética» que trataba de escenificar la antología de 1970. Frente a aquella, la breve selección de 1968 incide en la novedad de la propuesta estética, recogiendo poemas de los últimos libros publicados, cuando sus autores tienen varios, en un arco que va de 1966 a 1968 (*A través del tiempo*, de Juan Luis Panero, tiene como colofón la fecha de 25 de enero de 1968, poco más de dos meses antes de la aparición del artículo de *Mundo Nuevo*), olvidando libros como *Las piedras* (1964), de Félix Grande, o *Mensaje del Tetrarca* (1963), de Gimferrer, que ni tan siquiera se menciona, como tampoco la *plquette Tres poemas* (1967), o los primeros libros de Lázaro Santana, pero no trata de mostrar, como en 1970, la ruptura radical. De hecho, la «ruptura estética» resulta menos radical si se tienen en cuenta algunos de los poemas y autores aquí recogidos.

Es evidente, por ejemplo, que la estructura enumerativa y sonambúlica, de «fórmulas rotas» al modo vallejiano, de los poemas de Félix Grande, que en *Blanco spirituals* (1967), que había obtenido el prestigioso premio Casa de las Américas, en Cuba (vid. Yurkievich 1971: 99-121), evoca los modelos de la música popular norteamericana (los espirituales negros, el jazz o el blues), marca precisamente un tránsito entre una poesía realista y una forma de realismo visionario u onírico, donde las imágenes de las guerras de

Indonesia y de Vietnam en los periódicos se funden con los recuerdos de la infancia, en una especie de crónica alucinada, que indaga en una nueva narratividad, sin perder de vista la conciencia de una voz poética que escribe para un «vosotros» colectivo «como un viejo vehículo de mar por el mar de la historia» (35). En los poemas seleccionados («Recuerdo de infancia», «Telas graciosas de colores alegres» y «Fragmento para un homenaje a Rayuela») se plantea una poesía conversacional y cotidiana, torrencial muchas veces, con ecos evidentes de la música afroamericana y del jazz, que reivindica los elementos de una cultura popular y trata de borrar la frontera entre alta cultura y cultura de masas (Louis Armstrong, Charlie Parker, Jorge Manrique, Bertrand Russell, Sartre, etc.), dentro de una vivencia urbana, de modo semejante a como lo hará Vázquez Montalbán, pero que también de modo irónico siembra la sospecha y la crítica sobre la moderna sociedad de consumo: «la *civilización occidental* casi es una fórmula mágica» (36). Estos poemas adquieren, así, una dimensión de reportaje alucinado, donde tienen cabida desde la situación más próxima del desarrollismo en la sociedad española de la época, hasta las guerras coloniales, o la memoria infantil, como un modo de vehicular un sentimiento de injusticia, donde las imágenes acontecen con cierta desconexión surreal, pero siempre arraigadas a una comprensión profunda de la circunstancia entorno. «Grande –señalará Yurkievich (1971: 108)– contrapone su iniciación romántica, la de la ingenua confianza, la de la admiración por los encantamientos poéticos, la de la imaginación etérea, con un mundo catastrófico, sumido en la violencia», y lo hace con un lenguaje «decididamente actual», que emplea los modelos de los *mass media*, que «usa irónicamente los slogans publicitarios» y «sugiere la vertiginosa simultaneidad» (108), introduciendo rupturas inesperadas, entremezclando distintas dimensiones y haciendo confluir en el poema materiales de diversa procedencia. Una poesía, a su vez, que sin rechazar ciertas pretensiones sociales ahondaba en un cierto experimentalismo formal y una transformación de las formas más acartonadas del social-realismo; una poesía que ahondaba en la indagación personal, en una voz autorreflexiva, hasta la vivencia cotidiana, para hallar un eco colectivo, donde lo individual se funde con lo histórico; una poesía comprometida y vanguardista. Así lo expresaba en su poética para la *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló:

Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social (en Batlló 1968: 347).

«Recuerdo de infancia» (33-34) vinculaba la sangría de las guerras de descolonización del momento («Hoy el periódico traía sangre como de costumbre») con la evocación de la memoria infantil y el sacrificio de los animales («he visto chotos, cabras, vacas durante su degüello»), todo ello

«para después pesarlo venderlo en porciones hacer su negocio», desvelando así la denuncia, en la que los soldados y los animales son sacrificados en aras de un negocio superior: «unos cuantos carniceros / continúan desollando troceando pesando en sus básculas / haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados». «Telas graciosas de colores alegres» (34-35) parte también de una noticia del periódico («Según el ABC de hoy Johnson ha motivado / un nuevo agonizante en la capital de Malasia»), para, inmediatamente, ir entremezclando la actividad cotidiana («Caminando por la acera de Alenza», «Paca, viste a las niñas con colores alegres») con la evocación cultural (Jorge Manrique, Louis Armstrong, Charlie Parker, etc.), en una recreación de la memoria que procede por acumulación dispersa («Ahora recuerdo una travesía solitaria y paciente / por calles de París») que no pierde de vista, no obstante, al receptor implícito al que va dirigido el texto, ese «vosotros» colectivo al que apela directamente: «Escribo para vosotros, testarudos, calamitosos seres / que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo». «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*» (35-36) contempla el desmontaje cultural y social que trae la cultura pop (Beatles, Joan Báez, etc.) en la vieja Europa, y acaba disolviendo el discurso en un lenguaje que, como el de Cortázar, se desarticula en su enunciación:

¿ké va a pasar haki vive dios si hestos chikos
se hobstinan hen no ver la helegancia de nuestras reverenciaS
hi no no advierten la hauténtikaka grazia estilizada
de akestas sabias da+ ke bordan la pavana heskisita?

De modo semejante, los poemas seleccionados de Vázquez Montalbán indagan en esa nueva narratividad que quiebra el hilo conductor del texto mediante su fragmentación y su fusión de planos. Pero añaden, además, algunos aspectos claramente diferenciales, derivados de una conciencia crítica hacia el papel social de la poesía («es imposible pedir explicaciones morales o ideológicas a un artista», señalará en sus declaraciones para la antología de Batlló [1968: 363]), sobre el uso del material poético («cre[o] aprovechable todo el lenguaje y todo lo que ocurre bajo el sol» [364]) y sobre la concepción del poema («concibo el poema [...] como una estructura cerrada que no tiene validez, que no se realiza hasta la última pausa» [364]). «In memoriam» (37-38) evoca precisamente el «hueco» de la Historia enseñada bajo el franquismo, de lista de reyes godos y reyes buenos, que ignorando la «dialéctica» del proceso histórico y la «inútil historia [...] de mi clase», llevaba a la reintegración de los hijos del proletariado en puestos subsidiarios (Rico 2001: 34): «blanco destino de burócrata / o emigrar al mundo / de los que nada habían perdido». Partiendo de una anécdota personal, la evocación de la profesora de Historia que vio en el joven Vázquez Montalbán un estudiante de provecho, teje la narración del texto a partir del juego con los roles medievales del juglar y la princesa (García García 2020: 62), para así confesar a su vez la temprana vocación poética del autor (Ferrari 2001: 124) y la reformulación del enigma hamletiano en clave

irónica («saber o no saber»). De igual modo, bajo el irónico título de «El hombre que sabía demasiado» (39-40), aludiendo a la novela de Gilbert K. Chesterton y a la película homónima de Alfred Hitchcock, presenta una crítica evidente y directa de la realidad social de la España de la época. En cierto modo, «El hombre que sabía demasiado» encarna una especie de contra-héroe en una ironización de un personaje hiper-racionalista cuyo comportamiento sin embargo responde a la realidad socio-cultural que pretende superar: «y sus problemas eran el fiel reflejo de un país / subdesarrollado que todavía no hizo la revolución / liberal» (40). El encuentro amoroso fracasa precisamente por la hiper-racionalidad que lo acaba reduciendo a una mera sucesión de fórmulas, que abocan a un absurdo absoluto. Implícitamente, las referencias al texto de los matemáticos norteamericanos Birkhoff y Mac Lane, que encabezan el poema y se integran como citas marcadas en el cuerpo del texto, muestran el proceso de deshumanización racionalista en que se fundamenta la moderna sociedad tecnocrática, al reducir la relación amorosa al «código marmóreo de las condiciones / objetivas». «Jamboree» (38-39), por su parte, en la referencia a la sala de jazz barcelonesa, evoca el mundo de la cultura de masas, que en Vázquez Montalbán no es sino un acto de afirmación de su propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo (Vázquez Montalbán 2003: 22), pero también el espacio de relativa libertad que se respira en el local, entre la música, «en la bromúrica África europea del sábado», donde el baile se identifica con una cierta liberación sexual («el frenesí de las caderas / cadenciosas de muchachas emancipadas»). En la sala barcelonesa recreada en el poema se funde, por un lado, la admiración por la música de jazz y la cultura popular afroamericana (Gloria Stewart interpretando «Remember When» con «su voz de Ella / Fitzgerald tímida»), por otro, la presencia de los marineros norteamericanos de la Navy que llegaban a la Barcelona de los años cincuenta y primeros sesenta a partir de los acuerdos entre Franco y los Estados Unidos, a los que «nadie intentaba decir [...]: yankee / go home», «exiliados de algún Harlem blanco», y por último la mirada del protagonista bailando la música de la sala como un signo de liberación, entre libros, copas y conspiraciones («nos hacía inteligentes / de libros y cuba libres») abocadas al fracaso: «tampoco había sido aquél el octavo, / el tan esperado octavo día de la semana» (39) (*vid.* García García 2020: 64-65).

Es evidente esa veta crítica, que funde narrativismo poético e ironía, en los poemas de Lázaro Santana, que ya apuntan a esa vertiente desde sus títulos: «Consigna a seguir en tiempo de opresión» (41) y «Cómo se consuma el crimen» (42-43). Si el primero critica el sometimiento a un sistema que se retroalimenta como un «carro que nos lleva / y nos trae / y nos dicta las normas que es preciso / cumplir», frente a la búsqueda del camino de la «libertad» donde se encuentre «una patria / que la dignidad del hombre / justifique» (41), el segundo, con semejante tono irónico, critica el crimen de estado realizado «por los hombres / de buena voluntad» contra el delincuente que atenta contra el «estadista» (43). «Consigna a seguir en

tiempo de opresión» describe la hipocresía que fomenta un modelo totalitario de poder, que adquiere tintes religiosos («Santificado sea tu nombre...») y obliga, por un lado, a una alabanza pública al poderoso, a fin de «cumplir para guardar las apariencias», para, por otro, ocultar el camino de liberación que se diseña: «exponiendo / la libertad y otras cosas tan hermosas, / para abrir el camino». Las cuatro secciones de «Cómo se consume el crimen» inciden en una narratividad que denuncia de nuevo la hipocresía de una sociedad que ignora la opresión ejercida desde un poder absoluto y omnímodo; desde el juez que ha de juzgar el crimen y «que debe decidir entre la vida / y la muerte del reo», el reo «responsable / iniciador del caos / de la ciudad y el país» y «el justo estadista / que con sabia palabra y mano amable / gobernara a su pueblo». Todo el relato poético lineal está atravesado por una ironía desenmascaradora que pone en cuestión la espectacularización de una justicia que no cuestiona sus propios principios («el espectáculo / de la justicia y su máquina»), la falsa piedad religiosa que se muestra desde «la moral católica / que profesamos» hacia el reo al que se va a condenar a muerte, o la visión mesiánica del poderoso asesinado. Todo ello culmina en un apóstrofe final dirigido a aquellos «probos / ciudadanos [...] / parientes / de la hipocresía» que sustentan el modelo social criticado.

Las aportaciones de estos tres autores eran muestra de esas «actitudes y contraactitudes que se traducen literariamente» (es indudable que el antólogo tiene en mente los movimientos contraculturales de los años sesenta), que se vinculaban, como indicaba Castellet, con un modo de «plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismo mal entendidos»; es decir, el modo de «incorporar a la literatura la complejidad de la sociedad española» (33), que reclamaba el crítico en aquellos años. En ese sentido, poemas como «El movimiento continuo» (50-51), de Carnero, o «Invocación en Ginebra» (48-50), de Gimferrer, deben leerse dentro de esa perspectiva crítica desde una visión compleja de la realidad: el primero, desde su alusión irónica en el título («El movimiento continuo» alude al Movimiento Nacional, que paradójicamente trata de perpetuar un sistema inmovilista) y la referencia a «Las personas *comme il faut*»; el segundo, evocando en Ginebra la figura del calvinista Agrippa d'Aubigné, confronta su postura a su formación espiritual bajo el franquismo y la cultura del nacional-catolicismo emblemática en la *Historia de los heterodoxos españoles* o en la figura de Ignacio de Loyola, como símbolo de la Contrarreforma.

Tampoco el narrativismo elegíaco, de raíz cernudiana y cavafiana de los poemas de Juan Luis Panero en *A través del tiempo* (1968) parecía responder a la ruptura sin discusión que plantearía Castellet en *Nueve novísimos*. Poemas como «Extraño oficio» (44) o «Epitafio ante un espejo» (46) ilustran más bien una línea elegíaca neorromántica, más próxima a la poesía de Luis Cernuda, Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, tratando de extraer las últimas consecuencias de esos planteamientos, que a los modelos neovanguardistas y experimentales que aquella sustentaría. Poesía de

memoria, meditación y exploración de la experiencia (Jiménez 1972: 409), la de Panero supera la mera anécdota vital transformándola en experiencia simbólica. «Extraño oficio», partiendo de los versos de José Ángel Valente («Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira / y de infidelidad», en «Poeta en tiempo de miseria»), y de la referencia que estos hacen a los de Friedrich Hölderlin («¿Para qué poetas en tiempos de miseria?»), ahonda en una dimensión autorreflexiva sobre la función del poeta y su vocación, con un cierto tono de realismo social (Luna Borge 1991: 185). Así, la figura del poeta no duda en presentarse como «Poeta de esta hora, testigo absorto tantas veces / de injusticia o de lágrimas, silencioso participante en ellas», pero tampoco en figurarse, con una clara conciencia lingüística, como «trabajador de las palabras [...] / donde sólo la memoria habita». Porque es, sin duda, la memoria recreada en el lenguaje el espacio donde se revive la experiencia, distanciándose la actividad del autor con respecto a la poética social. Es precisamente la evocación de la memoria, el mundo de la infancia, «la propia infancia» que aparece como «rincón oculto de ternura», la que logra aunar el vivir personal, el *Oficio de vivir* de Pavese, («unos ojos que piden, simplemente, vivir»), en una dimensión existencial, con el destino colectivo de «ser voz sobre otros hombres», transformando su experiencia en «historia ejemplar», aunque con la conciencia de frustración que muestran los versos finales: «para aquel que, con sólo la verdad por cimio, / construye terco su esperanza y la escribe / cuando camina hacia su fin». «Epitafio frente a un espejo», por su parte, muestra claramente la huella cernudiana, que se trasluce en la cita implícita de un poema de *Donde habite el olvido* (Iravedra 2016: 840), pero también en el sentido elegíaco de la proyección del sujeto poético a un futuro desde el que contempla el presente de su vida como pasado. Así, la vida, que se aparece fundamentalmente como «recuerdo», como paso del tiempo («cuando los años pasen»), como pérdida de la «hermosura», del «amor», del «deseo», de la «juventud», etc. acaba entregándose a una muerte anuladora: «y en tus manos vacías abrazarás la muerte». Tras ese sentimiento elegíaco se trasluce en el poema de Panero un cierto tono decadente, que no resulta extraño en algunos de sus compañeros de promoción. «Montaña del crimen» (44-45), un poema eliminado posteriormente al incorporar *A través del tiempo* a la poesía completa, reescribe el mito cainita, no sin traslucir quizás una referencia implícita a la guerra civil, fundiéndolo con el holocausto judío y la bomba atómica, con una descripción de la genealogía del odio, en la que formalmente no faltan las acumulaciones enumerativas, de modo semejante a como el modelo anafórico estructuraba «Epitafio ante un espejo». Juan Luis Panero ha explicado las causas de su exclusión de *Nueve novísimos*. Aunque la aparición de *A través del tiempo* en enero de 1968 tuvo una buena acogida crítica y una recepción entusiasta por parte de Gimferrer y Carnero, entre otros, «la verdad es que pocos años después los novísimos se convirtieron en una especie de dictadura, que sustituyó a la de la poesía social, y lo que entonces proponía mi poesía no era tan aparentemente rupturista» (Panero 2000: 78).

Dentro de la pluralidad de tendencias que muestran los poetas seleccionados en 1968 por Castellet, Gimferrer y Carnero ilustran una línea culturalista y esteticista, que será definitoria del núcleo central de *Nueve novísimos*. La fragmentación del discurso poético en una ruptura del hilo narrativo y una pluralidad de voces y de enfoques que aúnan la enunciación de imágenes oníricas con las características disyunciones contrastivas del discurso surrealista («alejandrino o magma, / antorcha o verbo, espada o profecía»), definen el estilo de «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (47-48) o «Invocación en Ginebra», donde la evocación histórica y cultural se recrea desde una perspectiva neodecadentista. Algo semejante, aunque alejado del impulso imaginístico surreal, puede verse en «El movimiento continuo» y sobre todo en «Primer día de verano en Wragby Hall» (51-52) donde la evocación de un episodio de *El amante de Lady Chatterley* se recrea en una taracea barroca de imágenes que se entrelazan en un miniaturismo descriptivo, en función de correlato objetivo, que tal vez encuentra su modelo más próximo en los poemas de Pablo García Baena o en la descripción inicial de «Una partida de ajedrez», en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, y que resulta característica de la formulación de la primera poética carneriana. Resulta evidente la voluntad netamente rupturista de la propuesta poética de Gimferrer en aquellos años, tanto en el rechazo de la poesía inmediatamente anterior («quizá mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano», escribe en 1968 [en Batlló 1968: 340]) como en la propuesta de una radical renovación lingüística (apostando por el desarrollo de «una serie de experimentos en distintas direcciones, encaminadas a un intento de renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español» [341]) (vid. Grasset 2020 a: 119-143). «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» se convertiría en un poema emblemático para la corriente neoesteticista (Rey 2005: 71), «una sonora bofetada a cuarenta años [sic i?] de poesía oficialista, y también a cuarenta años de poesía social trufada de buenas intenciones» (Barnatán 1989: 15): la evocación de la ciudad italiana, símbolo del decadentismo desde la tradición anglosajona del último tercio del siglo XIX; la recreación melancólica de un pasado reciente; el desdoblamiento del personaje poético y la autorreflexión textual, que culmina en la negación de la propia escritura («negando, con su doble, la realidad de este poema»); la yuxtaposición de planos y la ruptura del hilo narrativo, que remiten a una sintaxis cinematográfica; la acumulación de una imaginería deslumbrante y un léxico selecto, a mitad de camino entre la disyunción surreal y la enumeración semi-caótica; la enumeración de iconos culturales (Venecia, Pound); la memoria vital y cultural actuando como resultado de una introspección biográfica alejada de todo confesionalismo primario («¿Es más verdad, / [...] el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro / o aquél que allá en Venecia de belleza murió?»); una voluntad objetivadora ante la conciencia del paso del tiempo («El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido / y una gota de plomo hierve en mi corazón»); el enmascaramiento del sujeto poético en

diversas máscaras y el empleo del correlato objetivo, que no elude, sino más bien acredita una decidida voluntad testimonial, manifiesta en una continua interrogación retórica, y un cierto tinte neorromántico, etc. (vid. Gracia 1994: 74-75. Prieto de Paula 1996: 50. Barella 2000: 65-83. Rey 2005: 70-74) todo ello se iba a convertir en un marco estético referencial para muchos jóvenes poetas a finales de los años sesenta. Pero el sentido elegíaco del poema no remitía a una celebración de los referentes culturales como salvación potencial, sino a la constatación cierta de su fracaso, al espacio de su ausencia. «Invocación en Ginebra» es muestra de ese enmascaramiento del yo poético en un personaje histórico, que funciona como correlato objetivo. En este caso, el viaje a Ginebra, la evocación desde la ciudad suiza de las figuras más relevantes frente a la ortodoxia católica y la Contrarreforma (Lutero, Miguel Servet, Agrippa d'Aubigné), se yuxtapone a la reconstrucción fragmentaria, acumulativa y semi-caótica, de los días de «colegio», para denunciar precisamente una educación represiva, fundada en la conciencia de pecado y en el castigo, frente a la «protesta» que aparece simbólicamente como un espacio de libertad de pensamiento. Esa evocación lleva a una reflexión autobiográfica no confesional, para indagar la presencia de esa formación en el sujeto poético adulto que la rechaza, y culmina en la reintegración final solicitando la piedad de aquellos a los que la ortodoxia y el fundamentalismo religiosos habían condenado (D'Aubigné, «no soy san Ignacio») y la autoindulgencia del yo presente, que integra el pasado y la cultura descubierta en una ampliación de la experiencia. La infancia frustrada por el oscurantismo social y el dogmatismo religioso se ve contrastada por la visión de un mundo fundado en la crítica y en la lucidez antidogmática. Pero la crítica del modelo católico, la confesión como modo de alcanzar el perdón, conlleva también, tal vez, una conclusión estética: el rechazo de un confesionalismo primario como modo de una escritura autobiográfica directa. De ahí, precisamente, el paradójico final del poema: «tened piedad de mí, hombre soy, he vivido, / Agrippa D'Aubigné, séme benigno» (vid. Gracia 1994: 73-74. Rey 2005: 80-82).

Los poemas de Guillermo Carnero antologados por Castellet en 1968 ilustraban dos facetas diferentes de *Dibujo de la muerte* (1967), aunque dentro de esa línea neoesteticista señalada, aquellas que la crítica temprana señaló en su primer momento: la de la evocación de un lenguaje y un mundo exquisitos, que se manifiesta en un léxico selecto; la que muestra una regresión interior como rechazo de la vulgaridad y materialismo circundantes (Molina Foix 1967: 236-237). Si «El movimiento continuo», como se ha indicado, conllevaba una implícita crítica al sustento ideológico de la dictadura, «Primer día de verano en Wragby Hall» mostraba una descripción detallista que trataba de crear un correlato objetivo a partir de la evocación literaria. Formalmente ambos poemas empleaban el versículo como estructura métrica más o menos libre y la enumeración acumulativa como modo de elaboración textual. «El movimiento continuo» presenta desde el primer momento una mirada irónica, desafecta con respecto a la vulgaridad que caracteriza a una burguesía que se complace, nótese el

paralelismo, entre el «modesto baile de disfraces» y el «modesto tinglado de una feria vacía», la feria de las vanidades que la define, en la contemplación de los objetos más nimios que la rodean, como las posesiones que exhiben su poder. Son las «personas *comme il faut*», como irónicamente refiere el poema, esos «honestos padres de familia y demás gente de principios» que se muestran en su ridiculez como meros «animalillos», como si de una fábula moral (a lo que implícitamente alude el poema) se tratara, que acaba transformándolos en «gansos soñolientos» (Prieto de Paula 1996: 67-68). No cabe duda de que Carnero en este poema cuestiona no sólo la paradoja implícita del Movimiento Nacional, al que alude el título, caracterizado por su inmovilismo que perpetúa el sistema dictatorial y su hipocresía moral y represora, sino también a toda una clase social que lo sustenta con su falsedad y su vulgaridad («parloteo de los intrascendentes», «pacotilla», «flores de plástico»), que postula una reivindicación estética, aquella a la que se alude en la segunda parte del poema a través de iconos culturales (Oscar Wilde, Baudelaire, Frégoli), y subvierte el propio discurso de poder que lo sustenta (Dadson 2005: 44-46). La segunda sección del poema afronta un plano diferente, el de «las afueras» situado «más allá de los últimos suburbios» donde «el modesto tinglado de una feria vacía» reproduce un movimiento circular semejante (el «tio vivo»); es el espacio de la marginalidad, donde el mundo del circo («cremas para payasos»), el de las «barracas» de feria, no ofrece sino otras formas de inautenticidad, de enmascaramiento. Es el mundo del loco, de las «muñecas caucásicas para neuróticos», de los espejos deformantes de las ferias, donde todo es también disfraz, antifaz, falsedad y mentira («antifaces de muselina, ciudadanos disfrazados de asnos de Persia», «insectos de cartón-piedra»). Es allí donde se encuentran los falsos estetas que se adornan con «chaquetas reversibles», que evocan «las memorias de Frégoli» aludiendo a la capacidad camaleónica del actor italiano, que manejan «un manual de Etiqueta Cortesana», intentando emular a Oscar Wilde o a Baudelaire; ellos forman el «coro de malolientes atletas [que] vociferaba el canto del cisne», cómplices también, a pesar de su aparente marginalidad, del mismo sistema que critican. En este sentido, tampoco es vana la alusión a la hipocresía religiosa y su apostolado social a partir del Concilio Vaticano II, en su referencia al nuncio papal Monseñor Riveri («el santo varón») (López 2010: 131, nota). El poema dirige su crítica, de este modo, tanto a aquellas personas «*comme il faut*» que sustentan política y socialmente el sistema de poder, como a aquellas otras que desde una aparente disidencia (política-estética) son cómplices del mismo sistema; ambos grupos están caracterizados por su hipocresía, por su inautenticidad, por su disfraz en esa feria de vanidades que actualiza desde una faceta crítica el tópico barroco del *theatrum mundi*. No sólo viven una vida inauténtica desde una perspectiva existencial, en el discurrir circular de una vida sin sentido, sino también lo hacen en el plano social, ahondando en la hipocresía de sus costumbres. A la «buena fe de gansos soñolientos» de los primeros le corresponde el «poco de buena voluntad» de los segundos para reconocer

la «mutilada Chanson de Cour» que interpreta el «organillo» de su «feria»; pero ni la «buena fe» ni la «buena voluntad» los disculpa de su existencia inauténtica, hipócrita, falsa y vulgar. La circularidad de ese «movimiento continuo» tiene su correlato en el «baile de disfraces» de los primeros, como rito social, y en el movimiento circular del tiiovivo en la feria («Alguien descubrió que el tiiovivo podía seguir girando»). Los versos finales se plantean, frente al carácter descriptivo del cuerpo del poema, como una interpelación retórica, como un apóstrofe dirigido a un «vosotros» colectivo y tal vez generacional, al que se pregunta si merece la pena una existencia sin sentido, una existencia «para seguir girando» sin otra salida que la muerte, una vida inauténtica y falsa: «decidme si merecía la pena haber vivido para esto». De este modo, el final del poema enlaza con los versos de Robert Herrick que lo encabezan, tanto en su dimensión existencial como en su reivindicación de libertad: «...pronto envejeceremos, moriremos / antes de conocer la libertad». El poema concluye, así, con «una desoladora reflexión sobre la imposibilidad de sustraerse a los mecanismos de conservación puestos en juego por un poder que invalida cualquier movimiento progresivo en la inoperancia reiterativa de la circularidad» (Iravedra 2016: 603). Ahora bien, el propio desarrollo del texto permite una lectura metapoética complementaria, como un proceso autorreflexivo sobre la incapacidad del poema para testimoniar algo más que sí mismo, sobre la incapacidad referencial y epistemológica del lenguaje, la intransitividad del discurso, que sólo trasluce la conciencia de la desaparición, de la muerte. La crítica social, patente en la primera parte, se desliza hacia una reflexión estética en la segunda sección, donde cobran sentido específico las referencias musicales, con un marcado tono degradado («canto del cisne», «organillo», «Chanson de Cour», «música de circo»). En este sentido, las referencias a los iconos del simbolismo y el decadentismo (Wilde, Baudelaire) revelan la conexión entre belleza y muerte (Bousoño 1983: 45-47), la conciencia mortal subyacente en el canto de la belleza deslumbrante, la dimensión metafísica y el nihilismo radical de una estética del lujo (Jiménez 1972: 375-385), manifiesta en un *horror vacui* puesto de relieve por la acumulación de elementos en enumeración semi-caótica, que trata de llenar el vacío de una existencia sin sentido y que se materializan en una conciencia de la escritura como teatralidad absoluta, como representación, como el «modesto tinglado de una feria vacía». A ese girar en el vacío, a ese «seguir girando hasta la muerte» se había referido Octavio Paz al tratar de la modernidad del modernismo rubendariano: «la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera». Y añadía a continuación: «Esa búsqueda [...] es nostalgia de un origen» (Paz 1965: 23). En cierto modo, el poema de Carnero encarna esa conciencia de vacío y esa nostalgia de un origen, que sólo delata su ausencia.

En cierto modo, «Primer día de verano en Wragby Hall» muestra, de manera complementaria, la otra faceta de *Dibujo de la muerte*: aquella que exhibe la evocación de un mundo y un lenguaje exquisitos a partir de la

referencia a un episodio de *El amante de Lady Chatterly*, de D. H. Lawrence, en la casa solariega del personaje. Si «El movimiento continuo» expresaba el absurdo de «seguir girando» en una existencia sin sentido, «Primer día de verano en Wragby Hall» plantea, como contrapartida, un espacio poblado de imágenes donde el tiempo parece detenido y todo denota la ausencia absoluta de la vida («¿Cómo encontrar la vida? Ni la sangre querría / abandonar las venas seccionadas»); todo el aparente cambio mínimo no espera sino «un año y otro año el estéril augurio de la vida». No hay, pues, presencia de vida alguna, sino nostalgia de su ausencia. La sintaxis trabada en una descripción minuciosa del espacio, que funciona como correlato objetivo, y la sucesión de signos de sugestión encadenados (Bousoño 1983: 52) que crean una atmósfera emocional, no hacen sino mostrar lo que las referencias mitológicas, escultóricas y artísticas revelan: la perfección y belleza de una creación artística que en su tejido («entretejida», «se entrelaza») oculta el vacío de la muerte. La minuciosidad descriptiva, el detallismo, los reflejos de una realidad que se proyecta y se trasluce en otra, como los «blancos visillos» que remedan «alguna cacería o Arcadia» o la «alucinación de iluminado polvo» que revela a la diosa Cibeles en «los vasos de porcelana», remitiendo a su vez a un espacio mitologizado revivido en su ausencia, no marcan sino el contraste con la vulgaridad de los elegantes «caballeros [que] charlan en el salón [...] / de orquídeas o de falos». Todo está detenido en ese mundo, todo muestra ausencia de vida: «la eterna penumbra de la casa» donde «apenas / giran las estaciones», «la hojarasca / eternamente umbría de los bosques», precisamente aquellos bosques donde vive Oliver Mellors, el amante de Constanza, y donde fluye la vida plena. Sólo «los relojes / gotean sobre el mármol» marcando el tenue paso del tiempo. «Nada debe perturbar el decurso / de las horas» de modo que la muerte, que todo este espectáculo recubre, no sea una tragedia: «así hasta la muerte / sólo será una gota más en los alabastros». La escena aparece detenida en el tiempo, enmarcada en su inmovilidad, como evocación de una época imposible de revivirse desde el presente; la descripción de una especie de cuadro de costumbres, de un espacio referencial, que muestra la opulencia de una clase vinculada a la ostentación de sus posesiones materiales y de un mundo definitivamente desaparecidos, cuyo recuerdo adquiere la dimensión de emblema, no como añoranza o nostalgia de su existencia, sino como constatación de su desaparición definitiva, como certificación de la irrealidad de un mundo representado en su belleza paralizada (Prieto de Paula 1996: 74). El correlato de Clifford Chatterly, incapacitado para disfrutar de los placeres de la vida como consecuencia de una herida de guerra, se transfiere al poema que muestra la imposibilidad de llevar a cabo una vida plena y la incapacidad de la obra de arte para salvar la belleza de su degradación y muerte. Remite también a la inutilidad de toda acción que otorgue sentido a la existencia, cualquier invocación a la celebración de la vida y sus placeres («Casi parecerían impúdicos los versos / de Anacreonte»), enlazando así con el sentido que adquieren las palabras de Lawrence que se colocan al frente del poema:

«¿Qué hacer, sino dejar que las cosas sigan su curso?» La vida aparece como mero simulacro de una existencia plena, como mera ficción, enmascaramiento y teatralización, a través de diversas máscaras culturales, que no revelan sino su falta de autenticidad, de verdad; o, mejor aún, cuya verdad no es otra que la realidad de la muerte que ocultan con su aparente belleza. El poema muestra, de esta forma, una compleja arquitectura lingüística, un edificio de palabras, cuya realidad última no es sino ocultar el vacío de la muerte, que, en su opulencia, revela.

5. A modo de conclusión

A la vista de lo expuesto, resulta evidente la diversidad de líneas estéticas que mostraba la selección que Castellet hace para la revista *Mundo Nuevo*, frente a la más restrictiva que se planteará en la antología de 1970. Cuatro de los seis poetas seleccionados en 1968 habían dado a conocer sus libros en la colección El Bardo, de Batlló, plataforma de la poesía que se publica en los años sesenta; *Dibujo de la muerte*, estaba comprometido en dicha colección, aunque finalmente apareció en Málaga; *A través del tiempo* se publicó en el Instituto de Cultura Hispánica, porque «aunque no distribuían bien, te pagaban dignamente y no había que pasar censura previa» (Panero 2000: 76). Sin duda, el peso de la selección de 1968, en cuanto a número de poemas y espacio dedicado, recae sobre los cuatro poetas mayores (Grande, Vázquez Montalbán, Santana y Panero), con tres poemas extensos cada uno de ellos (Santana con dos poemas, pero uno de ellos en varias partes), que ocupan las tres cuartas partes de la selección, mientras que Gimferrer y Carnero están representados solo con dos textos cada uno. De los seis poetas antologados en 1968, solo tres pasarían a *Nueve novísimos*: Vázquez Montalbán, Gimferrer y Carnero. Significativamente, ninguno de los poemas de Vázquez Montalbán recogidos en 1968 se incorpora a la antología de 1970, mientras que sí lo hacen los dos de Gimferrer y Carnero.

No cabe duda de que en la exclusión de los otros tres poetas pesaron criterios generacionales, pero también estéticos. Parece evidente la exclusión de Félix Grande, una de las voces más características de la joven poesía entonces, del proyecto posterior, dado que había nacido dos años antes de finalizar la guerra civil, hecho que, en la perspectiva histórico-generacional adoptada por Castellet, sería determinante en 1970: «todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil» (1970: 12). En el caso de Panero y Santana pesaron, sin duda, elementos estéticos, pues no representarían la ruptura que enarbolaba la antología de 1970, donde se trataba de presentar «un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse –o ignorar– a la poesía anterior». Por consiguiente, añadía el antólogo,

sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la *ruptura*, descartando

conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa (13).

En fin, frente a la breve selección realizada en 1968, *Nueve novísimos* supone un giro radical hacia una poética de directo enfrentamiento con la poesía anterior (Prieto de Paula 1996: 86-92), aquella que era vista por Castellet como verdadera «pesadilla estética» conformada en torno a un realismo estigmatizado, que aparecía como un fracaso no sólo estético, sino también social y político desde 1962, al menos en la perspectiva que el crítico venía elaborando a partir de 1966-1967. Supone también la exclusión consciente de una serie de líneas estéticas que no se pliegan al modelo esteticista, culturalista, experimental y neovanguardista, con referencias a la cultura popular y los *mass-media*, que enarbola la antología; no sólo se excluyen aquellos poetas representativos de líneas estéticas que no se enfrentan de modo radical o ignoran la «poesía anterior», sino también aquellos que representan líneas experimentales que no encajan en el marco estético diseñado: «la presente antología no puede pretender incluir a *todos* los poetas de la ruptura» (Castellet, 1970: 13). «La publicación de una elevada cantidad de materiales inéditos» (13), frente a lo que había sucedido en 1968, no sólo trata de mostrar una vanguardia estética lo más actual posible, sino también «la volubilidad de los fenómenos estéticos» (14), su transitoriedad, con las importantes consecuencias que de ello acaban derivándose. El carácter *informal* que el antólogo sugería para la redacción de las poéticas que precedieran la selección de poemas de cada uno de los autores, se proyectaba muchas veces sobre dichos poemas, a la vez que tendía a desvalorizar los modelos estéticos precedentes y sus sustentos críticos, en una dicción irónica, de la que participaba el propio «Prólogo», que hacía difícil una descalificación completa del texto.

Uno de los problemas principales para entender el papel de Castellet en la propuesta estética que realiza en *Nueve novísimos* es la desconexión existente entre dicha propuesta y las llevadas a cabo por el crítico fundamentalmente en *Veinte años de poesía española* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965) (Prieto de Paula 2001: 309). Más aún, podría señalarse la falta de atención en la evolución y presencia de nuevas voces en el período que discurre entre las dos antologías publicadas en la primera mitad de los años sesenta, que se presentan como mera continuidad. Esa desvinculación estética entre la antología de 1970 y las dos precedentes parecía manifestar realmente el canto de una palinodia por parte del antólogo (311); una distancia quizás insalvable si no se tiene en cuenta que Castellet «había ido dando algunas muestras de que sus posiciones estéticas y políticas no se ajustaban a la imagen de un monolito» (Blesa 2001: 113). La atención a ese proceso de evolución estética e ideológica en el período que discurre entre la aparición de *Un cuarto de siglo de poesía española* y *Nueve novísimos* serviría para mostrar un proceso de transformación paulatina que, manteniendo los principales soportes ideológicos, se adecua al cambio

de los tiempos. En este sentido, no sólo los trabajos críticos, sino también la selección de «Seis jóvenes poetas españoles» en la revista *Mundo Nuevo*, en abril de 1968, muestran la atención de Castellet a la evolución de la «nueva poesía» y de las tendencias culturales e ideológicas que se producen en la segunda mitad de los años sesenta.

El proceso de radicalización estética que muestra la propuesta de *Nueve novísimos* con respecto a las propuestas de «nueva poesía» que se habían ido realizando a lo largo de los años sesenta no puede descalificarse exclusivamente aduciendo su carácter propagandístico o publicitario (Talens 1989: 107-127. Iravedra 2016: 21. Sánchez 2018: 81-96), porque toda antología, como elemento architextual e intratextual de modelización, lleva implícita una voluntad canonizadora y, consecuentemente, una propuesta estética e ideológica. Lo verdaderamente significativo radicaría en mostrar la unidad dialéctica y estructural que establecen las partes de esta *antología-manifiesto* (la propuesta teórica del antólogo, las autopoéticas de los autores seleccionados y los propios poemas incluidos en la selección) en la constitución de un architexto superior formulando un (autor)modelo común y una archiestética; cómo esos elementos constitutivos de diversa naturaleza textual y discursiva se integran en una unidad textual superior propugnando un modelo estético y una propuesta radical.

Nueve novísimos se integraba y participaba en un ambicioso proyecto renovador del panorama cultural nacional, impulsado principalmente por Barral Editores, que pasaba por un enlace con la vanguardia histórica y contemporánea, en una reactualización de los paradigmas de la modernidad. La antología no era el resultado de la suma de diversas singularidades poéticas, sino la construcción de un modelo integrador que propiciara, a partir de la aceptación de cierta diversidad y de la eliminación de las diferencias más disruptivas, un modelo autorial más o menos unitario, como muy bien vio Ignacio Prat (1982: 211-226). De ahí que su efecto redoblado como producto cultural no radique primeramente en las obras de los autores seleccionados, ni tan siquiera en los propios textos de estos incluidos en el libro, sino en la antología como tal, como construcción unitaria, como unidad architextual que muestra su integración intratextual. El triunfo de la antología como artefacto publicitario, frente a los modelos precedentes, radica precisamente en la capacidad de construir ese autor-modelo y definir una archiestética concreta e integradora bajo la apariencia de una propuesta radical fundada en la ruptura estética y social con los modelos de oposición anteriores; la capacidad de acertar certeramente ese «golpe doble» estético y político que caracteriza la «lógica del cambio», según planteaba Bourdieu (2005: 308), que asegura la victoria de uno de los estratos concurrentes en el polisistema literario. Como en todo giro renovador, la unidad sólo cabía como enfrentamiento al pasado (Prieto de Paula 2021: 669).

Es indudable el carácter de manifiesto de *Nueve novísimos*, concebida desde el comienzo como una forma de antología-manifiesto, que no desmiente en ningún momento, frente a propuestas precedentes que

pretenden presentarse como meramente panorámicas; lo significativo es, quizá, que de una manera o de otra hace explícito ese carácter de manifiesto. Se trata de una antología que explícitamente propugna el lanzamiento de una determinada corriente estética, en este caso la archiestética novísima y su autor-modelo, mediante la «ruptura sin discusión» con la poesía precedente, que va a definir el *anti-realismo* de los nuevos poetas, y que supone un modelo de auto-proclamación en el propio texto. Todo ello, lógicamente, pone en cuestión el supuesto antidogmatismo que señala para su «Prólogo» Castellet, y que condiciona el sentido un tanto irónico de sus afirmaciones, a la vez que cuestiona la contundencia de los pilares teóricos en que se fundamenta (Barthes, Sontag, Eco, etc.). Pues bien, si se pone el acento en la dimensión de manifiesto de la antología, es decir, no tanto como diagnóstico, sino como propuesta de avanzada, en su voluntad polémica y provocadora, por un lado, y testimonial de un momento estético consciente de su propia inestabilidad, de su propio ser cambiante, la antología cumplía perfectamente con los presupuestos del manifiesto que se había planteado: la ruptura más o menos radical con un modelo estético en crisis o en proceso de transformación a la que la nueva propuesta contribuyó; el planteamiento de unos fundamentos poéticos renovadores; el desarrollo de una serie de obras que se fueron consolidando a lo largo de los años siguientes. Es evidente que la propuesta alcanzaba bastante más allá de lo que la antología-manifiesto representaba y que la primera estética novísima, aquella que recoge palmariamente el texto, comenzaba a avanzar hacia otras líneas y a desarrollar una serie de presupuestos diferentes. Es evidente también que Castellet radicalizaba su propuesta antológica precedente, presentada en *Mundo Nuevo*, a partir precisamente del proceso de evolución ideológica y estética que había venido experimentando aproximadamente desde 1966 y que se había agudizado entre 1968 y 1969, y del que *Nueve novísimos*, con el respaldo conceptual de algunos de sus participantes (Vázquez Montalbán, Gimferrer y Moix, principalmente), no era sino una plasmación: el intento de ofrecer una mirada a la poesía reciente y de captar el signo estético de una época determinada. Lo que en 1968 aparecía como un modo de ruptura relativa, en 1970 se va a presentar como una ruptura radical. Solo atendiendo a los preceptos teóricos que el antólogo va diseminando en diversas publicaciones entre 1966 y 1970 puede comprobarse que lo que se vio en su momento como traición o infidelidad a unas propuestas precedentes, aquellas que decretaban la muerte del simbolismo y el triunfo del realismo social, aparecía como la lógica evolución de un pensamiento (auto)crítico atento al discurrir de la sociedad contemporánea y que enfocaba su mirada más allá de las fronteras patrias.

* **Juan José Lanz** es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto (1986) y Doctor en Filología Española por la Universidad Complutense de Madrid (1993), Juan José Lanz es Catedrático de Literatura Española y especialista en

Literatura Española Contemporánea e investiga fundamentalmente en poesía española de los siglos XX y XXI y sus relaciones con la cultura y la sociedad (intertextualidad; posmodernidad; relaciones poesía e Historia y poesía e ideología; compromiso político y poesía social; etc.), aunque también ha trabajado sobre la literatura finisecular, la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, algunos autores de principios del siglo XX (Antonio Machado, Miguel de Unamuno...), el pensamiento de Ortega y Gasset, la novela de vanguardia, algunos autores de la Generación del 27, la literatura del exilio, el teatro contemporáneo, la narrativa actual y otros temas. Es autor de más de una veintena de libros y de más de cien artículos en publicaciones nacionales e internacionales, así como en libros colectivos. Es responsable de ediciones de obras de Juan Ramón Jiménez, Miguel Mihura, Félix Grande, Rafael Ballesteros, Diego Jesús Jiménez y Luis Alberto de Cuenca, entre otros. Profesor en la UPV/EHU desde 1994, ha sido responsable del Programa de Doctorado de Literatura Comparada y Estudios Literarios (2013-2021). Ha sido profesor invitado y conferenciante en diversas universidades nacionales y extranjeras: Oviedo, Autónoma de Madrid, Salamanca, Málaga, Zaragoza, Castilla-La Mancha, León, Córdoba, Buenos Aires, Mar del Plata, La Plata, Zúrich, Berna, París, Tours, Burdeos, Amiens, Orleans, Bérgamo, Florencia, Sheffield, Hull, Birmingham, Manchester, Estocolmo, Bamberg, etc. En 2022 fue comisario de las exposiciones dedicadas a José Hierro con motivo del centenario de su nacimiento en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca de Cantabria.

Bibliografía citada

- Amat, Jordi (2009). «Grietas del realismo social. El coloquio sobre realidad y realismo en la literatura contemporánea (1963)». *Ínsula*, 755, 19-22.
- Barella, Julia (2000). «Introducción» y notas a Gimferrer, Pere. *Poemas (1962-1969)*. (Ed. Julia Barella). Madrid: Visor.
- Barnatán, Marcos-Ricardo (1989). «La polémica de Venecia». *Ínsula*, 508, 15-16.
- Batló, José (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: El Bardo (reed.: Barcelona: Lumen, 1977).
- Blesa, Túa (2001). «La destrucción de los viejos mitos». En Eduardo A. Salas Romo (ed.). *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. Barcelona: Península, 105-124.
- Bourdieu, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, Carlos (1983). «La poesía de Guillermo Carnero». En Guillermo Carnero. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión (2ª ed.), 9-68.
- Carnero, Guillermo (1983). *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión (2ª ed.).
- Carnero, Guillermo (2010). *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. (Ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra.
- Carnero, Guillermo (2020). *Jardín concluso. (Obra poética 1999-2009)*. (Ed. Elide Pittarello). Madrid: Cátedra.
- Carnero, Guillermo (2024). «Nueve novísimos poetas españoles (1970): una historia personal». En Sergio Santiago Romero (ed.). *Los novísimos. Medio siglo de poesía española*. Berlín: Peter Lang, 23-33.

- Castellet, José María (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- Castellet, José María (1965). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral.
- Castellet, José María (1968). «Seis jóvenes poetas españoles». *Mundo Nuevo*, 22, 33-52.
- Castellet, José María (1969). Carta a Guillermo Carnero, 30-VII (cortesía de G.C.).
- Castellet, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores (hay reedición: Barcelona: Península, 2001).
- Castellet, José María (1971). «La actual literatura latinoamericana vista desde España». En *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Madrid: Fundamentos, 47-61.
- Castellet, José María (1976). *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama.
- Dadson, Trevor J. (2005). *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Endrets (2012). *Geografía Literaria dels Països Catalans*, «Conversa entre Pere Gimferrer i Josep Maria Castellet», YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=otlCqh5hQig> [última consulta: 12-03-2024]
- Fernández Retamar, Roberto (1971). «Antipoesía y poesía conversacional en América Latina». En *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Madrid: Fundamentos, 331-347.
- Ferrari, Marta Beatriz (2001). «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 121-130.
- García de la Concha, Víctor (1989). «Entrevista a Pere Gimferrer». *Ínsula*, 505, 27-28.
- García García, Sergio (2020). *Mezclando memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1963-2003)*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.
- Gimferrer, Pere (1994). *Arde el mar*. (Ed. Jordi Gracia). Madrid: Cátedra.
- Gimferrer, Pere (2000). *Poemas (1962-1969)*. (Ed. Julia Barella). Madrid: Visor.
- Glondys, Olga (2012). *La Guerra Fría Cultural y Exilio Republicano Español (Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, 1953-1965)*. Madrid: CSIC.
- Glondys, Olga (2015). «El Congreso por la Libertad de la Cultura y su apoyo a la disidencia intelectual durante el franquismo». *Revista Complutense de Historia de América*, 41, 121-146.
- Glondys, Olga (2018). «Josep M. Castellet: testimonio personal de su colaboración con el Congreso por la Libertad de la Cultura». *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 21, 131-156.
- Gracia, Jordi (1994). «Introducción» y notas a Pere Gimferrer. *Arde el mar*. (Ed. Jordi Gracia). Madrid: Cátedra.
- Grasset, Eloi (2020a). *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*. Sevilla: Renacimiento.
- Grasset, Eloi (2020b). «Nostalgia del futuro: Castellet y la línea imaginaria de los novísimos». *Tropelías*, n.º extr. 7, 159-173.
- Grasset, Eloi (2025). «Gil de Biedma, Castellet, y la controvertida apuesta de una posmodernidad sin memoria». En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.). *¡Belleza que yo he visto ¡No te borres ya nunca! La ideología de la poesía española en los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento, 329-357.

- Iravedra, Araceli (ed.) (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- Jiménez, José Olivio (1972). *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula.
- Lanz, Juan José (2019). *Poesía, ideología e historia. Siglos XX y XXI*. Madrid: Visor.
- Lanz, Juan José (2023). «Pasos en la niebla: La “nueva poesía” antes de *Nueve novísimos* (y un precedente olvidado)». En Domingo Ródenas de Moya y Jordi Ibáñez Fanés (eds.). *Una escritura emergente. Pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*. Madrid: Visor, 159-185.
- Lima, Thayse (2021). «Latin American Dialogues during the Cold War: The magazines *Cadernos Brasileiros* and *Mundo Nuevo*». *Journal of Lusophone Studies*, 6 (1), 67-87.
- López, Ignacio Javier (2010): «Introducción y notas» en Guillermo Carnero. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. (Ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra.
- Luna Borge, José (1991). *La generación poética del 70*. Sevilla: Qüasyeditorial.
- Martín Candiano, Leonardo (2018). «El congreso cultural de la Habana de 1968. La subversión de la noción de intelectual». *De Raíz Diversa*, vol. 5, núm. 10 (julio-diciembre), pp. 113-140 (doi: <http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2018.10.67368>).
- Martín-Santos, Luis (2024). «El coloquio internacional sobre realismo y realidad de octubre de 1963 (inédito)». *Ínsula*, 936, 4-6.
- Molina, Ángela (2001). «Algunos no me perdonaron *Nueve novísimos*. (Entrevista con José María Castellet)». *ABC Cultural*, 24-II, 13.
- Molina Foix, Vicente (1967). Reseña de *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214, 233-239.
- Mudrovic, María Eugenia (1997). *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Muñoz Lloret, Teresa (2006). *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*. Barcelona: Edicions 62.
- Palaudàrias Martí, Artur (2010). *El Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, 1951-1962. La plurifuncionalidad del I.E.N. en la implantación de un nuevo modelo cultural en España*. Trabajo de Fin de Master codirigido por la Dra. S. Tavera García y el Dr. V. Gavín i Munté. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Panero, Juan Luis (2000). *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, Octavio (1965). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- Prat, Ignacio (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación*. Madrid: Hiperión.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2001): «¿Una palinodia de Castellet? (Apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)». En Eduardo A. Salas Romo (ed.). *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. Barcelona: Península, 309-324.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2021). *La poesía española de la II república a la transición*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rey, José Luis (2005). *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia: Pre-Textos.
- Rico, Manuel (2001). «Introducción» a Vázquez Montalbán, Manuel. *Una educación sentimental. Praga*. (Ed. Manuel Rico). Madrid: Cátedra, 11-74.
- Rodríguez Monegal, Emir (1967). «Al lector». *Mundo Nuevo*, 11, 4-5

- Rodríguez Monegal, Emir (1967). «La CIA y los intelectuales». *Mundo Nuevo*, 14, 11-20.
- Rodríguez Monegal, Emir (1968). «Una tarea cumplida», *Mundo Nuevo*, 25, 4.
- Ruiz Galbete, Marta (2006). «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina». *El Argonauta Español*, 3 (<https://journals.openedition.org/argonauta/1095>).
- Ruiz Galbete, Marta (2013). «Los trabajos intelectuales del anticomunismo: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina». *Nuevos Mundos Nuevos*, febrero (<https://journals.openedition.org/nuevomundo/66101>).
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024a). «El joven Castellet». *La Vanguardia*, 23-I, 38.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024b). «El joven Castellet (II)». *La Vanguardia*, 30-I, 40.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024c). «El joven Castellet (III)». *La Vanguardia*, 6-II, 37.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024d). «El joven Castellet (IV)». *La Vanguardia*, 13-II, 40.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024e). «El joven Castellet (V)». *La Vanguardia*, 20-II, 36.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024f). «El joven Castellet (VI)». *La Vanguardia*, 27-II, 32.
- Ruiz Simón, Josep Maria (2024g). «El joven Castellet (y VII)». *La Vanguardia*, 5-III, 34.
- Salas Romo, Eduardo A. (2003). *El pensamiento literario de J. M. Castellet*. Granada: Universidad de Granada.
- Sánchez, Remedios (2018). *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid: Akal.
- Sanz Villanueva, Santos (2024). *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Saunders, Frances Stonor (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.
- Talens, Jenaro (1989). «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970». *Revista de Occidente*, 101, 107-127.
- Vauthier, Bénédicte (2021). «A deshora, 1956-1963: "literatura responsable" y engagement». En Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 211-250.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2001). *Una educación sentimental*. Praga. (Ed. Manuel Rico). Madrid: Cátedra.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Debolsillo.
- Yurkievich Saúl (1971). «Premio Casa de las Américas: diez años de poesía». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 16, 99-121 (doi: <https://doi.org/10.3406/carav.1971.1791>)



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons