

Alianza Diccionarios

Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana

N-Z

Dirigido por
Ricardo Gullón

Agradecemos a la Fundación
Banco Exterior su generosa ayuda,
que ha hecho posible
la publicación de esta obra.

Asesores: Pedro Cátedra (Edad Media)
Alberto Blecua (Siglo de Oro)
Javier Blasco (ss. XVIII, XIX y XX)
Teodosio Fernández y Ricardo de la Fuente (Hispanoamérica)

Secretario: Javier Blasco

Edición: Carmen Criado

Alianza
Editorial


QUINTO CENTENARIO

Deseamos expresar nuestro profundo agradecimiento a aquellas personas o instituciones que de una u otra forma nos ayudaron en la preparación de esta obra:

Sociedad General de Autores de España
Asociación Colegial de Escritores
Moisés García Ruiz (Biblioteca Nacional)
Biblioteca del C.S.I.C.
Departamento de Literatura Hispano-
americana de la Universidad Complutense

Santos Sanz Villanueva
Lluís Maristany
René Solís
Sealtiel Alatríste
Alberto Díaz

N-Z

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© Herederos de Ricardo Gullón
© Sociedad Quinto Centenario
© Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1993
Calle Telémaco, 43; 28027 Madrid; Teléf. 741 66 00
ISBN: 84-206-5292-X (O. C.)
ISBN: 84-206-5248-2 (Tomo II)
Depósito legal: M. 11.775-1993
Compuesto en EFCA, S. A.
Avda. Doctor Federico Rubio y Galí, 16. 28039 Madrid
Impreso en LERKO PRINT, S. A. Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid
Printed in Spain

ticismo Spagnolo (Pisa, 1962); M. A. Hatmleh, *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX* (Granada, 1972); E. Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico Español*, 2 vols. (Madrid, 1973); R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, 3.ª ed. (Madrid, 1982); J. Descola, *La vida cotidiana en la España Romántica, 1833-1868* (Barcelona, 1984). [M.A.]

SIGLO XX (1900-1975): El primer momento de la literatura española del xx es simbolista. El Simbolismo toma en España el nombre de Modernismo, aunque esa identificación se matice aquí por la tendencia al sincretismo, que hace compatibles simbolismo, decadentismo, posromanticismo o naturalismo, entre otros. Entre las estéticas de Verlaine o de Mallarmé, la poética modernista debe mucho más al primero. Esto se refleja en la consideración de la música como arte modélico, que se toma en España, la mayor parte de las veces, de modo demasiado literal, como búsqueda de sonoridad y no tanto de sugerencia. Salvador Rueda * es un ejemplo, con su libro *El ritmo* (1894). Pero una y otra concepción sobre la música, por contradictorias que sean, deben mucho a Rubén Darío *, quien en el prólogo a sus *Prosas profanas* (1896) era capaz de precisar: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». También en Rubén se encuentra desarrollada la faceta más creativa del Simbolismo, que es la visión analógica: la concepción de la realidad sensible como lenguaje cifrado, como símbolo —no siempre inteligible o lógico— de una realidad más profunda y trascendente, ideal. Esto, que tuvo también su vertiente mágica, esotérica, marcó como principal meta poética la expresión de complejos estados emocionales, que se alcanzaría mediante símbolos casi siempre físicos. En la ver-

tiente más tópica del Modernismo, esos estados de alma se resumen en la preponderancia de la melancolía y la abulia, que son, entre nosotros, la traducción favorita del espíritu del decadentismo. Pero simbolización implica sugerencia, única vía para vencer los límites de lo conceptual o descriptivo. Sin embargo, lo que mejor resume la imagen que quisieron dar de sí mismos los poetas modernistas es su defensa de una cierta ética estética, expresada mediante la deliberada confusión entre arte y vida y en la defensa —también política y antiburguesa— de lo bello frente a lo útil.

El desgaste del lenguaje modernista, tan hipercharacterizado, hizo que surgiesen críticos y detractores desde su mismo seno, como es el caso de dos grandes poetas que supieron ser también dos grandes críticos y teóricos: Antonio Machado * y Juan Ramón Jiménez *. Juan Ramón Jiménez busca una depuración del simbolismo o, en su propio lenguaje teórico, un alejamiento del preciosismo parnasiano de origen francés —que según él habría dominado nuestro Modernismo— hacia la profundidad simbolista. Esa búsqueda es de signo netamente novecentista, y sirve para el caso de otros escritores del momento. La palabra clave será *pureza*, una palabra que será estandarte polémico hasta bien entrados los años treinta, aunque llegará a significar contenidos muy diferentes, según quién la ondee. La poesía pura, según esta poética juanramoniana, no tiene aún el signo marcadamente intelectualista que en seguida defenderán los más jóvenes. Pureza significa para él tanto como desnudez: economía de medios, un extremado rigor en la construcción del poema, un acento en lo que podríamos llamar su artesanía verbal.

Las vanguardias españolas ocupan un espacio paralelo al anterior, cuando no compartido, algo que bien podría reemplazar el término anglosajón «Moder-

nism», si no fuese engañoso en nuestro contexto. Las vanguardias defienden unas poéticas explícitas, y no sólo eso; también sumarias y combativas, tal como corresponde a facciones artísticas que mimetizan las formas de avanzada política o militar del momento. La recepción de la vanguardia en España es un fenómeno bastante inmediato. Ya en 1909, la revista *Prometeo* publica el manifiesto futurista del italiano Marinetti, quien entregará, un año después, su «Proclama futurista para españoles», donde se propone la síntesis «¡Futurismo! ¡Insurrección!». En la misma revista, y en el número anterior, Gómez de la Serna * ha publicado «El concepto de la nueva literatura», que bien puede considerarse como la primera manifestación original de esta tendencia.

Como movimiento singular, el papel de las vanguardias es fundamentalmente revulsivo, aunque en el caso español esto deba matizarse con razones semejantes a las vistas para el Modernismo. Rechazan la herencia romántica —tan visible en el Modernismo— y su aprecio del subjetivismo o del sentimiento. Rechazan también la herencia realista o naturalista, que desplazaría el interés desde el objeto artístico, único centro legítimo, hasta hacerlo esclavo de la realidad. De ahí surge una nueva versión de la tan buscada pureza, la que prescinde ahora de toda dependencia mimética y se ofrece bajo una dimensión gratuita y lúdica. Los rasgos que caracterizarían ese nuevo espíritu serían el experimentalismo, el juego, la asunción de nuevas realidades técnicas, la integración de las artes, la escisión entre vida y literatura, las rupturas lógicas o la libertad formal.

El primer manifiesto ultraísta aparece en 1918, muy marcado por el deslumbramiento de la venida de Vicente Huidobro * a España ese mismo año. En la tendencia se agrupan escritores conocidos con otros que aun no lo son.

Rafael Cansinos Assens *, Guillermo de Torre *, Pedro Garfias *... Pese a lo que cabría esperar, este primer manifiesto no ofrece ninguna aportación literaria concreta y ni siquiera llega a ser un revulsivo. Esta autodefinida «juventud literaria» respeta la obra de los novecentistas, se siente «con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un «ultraísmo», para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española». Su moderación y eclecticismo son bien conscientes. «Nuestro lema será «ultra» —añaden—, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán.»

Pese al eclecticismo inicial, en seguida hubo de buscarse una frontera, que debía ser tanto teórica como práctica, entre el ultraísmo y el creacionismo de Vicente Huidobro, que sí tenía una filosofía más o menos concreta. En todo caso, sería Jorge Luis Borges *, otro latinoamericano, quien tentaría en varios artículos teóricos un cuerpo más sólido para la tendencia. Entre ellos, destaca su manifiesto «Ultraísmo», de 1921, donde sintetiza en cuatro puntos, después muy citados, todo un catálogo de retórica ultraísta. No se puede olvidar, tampoco, el papel director y teórico de Guillermo de Torre, quien importará, sobre todo como sintetizador y divulgador, estas y otras corrientes en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

En la práctica, creacionistas y ultraístas tendían a formar en las mismas revistas y cenáculos literarios, sin excesivas distinciones de origen. Gerardo Diego *, Juan Larrea * o Eugenio Montes * formaban parte de la facción huidobriana y buscaron para ella definiciones autónomas que partían siempre del marco establecido por el creador de la tendencia. Huidobro prodigó sus teorías en múltiples escritos y en-

trévidas, acuciado por la reivindicación del invento que le lanzaba Reverdy. «Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía —escribía Huidobro—. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.» A Gerardo Diego se debe una temprana teoría de la imagen, «Posibilidades creacionistas» (1919), que constituye un valioso intento sistematizador y programático de lo que era eje retórico de la poesía del momento.

Hacia 1923 el impulso renovador de las vanguardias ultraísta y creacionista comienza a flaquear, y estos escritores tientan caminos nuevos. Quien mejor definirá esos valores literarios emergentes es José Ortega y Gasset *, personalidad de muy considerable influjo en el panorama literario español. Su estudio sobre *La deshumanización del arte* (1925), tan citado y tan clarificador para las ideas estéticas de esa década, quizá sea más un intento de acercamiento comprensivo a esa remodelación vanguardista en marcha que un recetario estético. Con el término «deshumanización» —tan peligroso conceptualmente como el coetáneo de «arbitrarismo», que usa Eugenio D'Ors *— alude Ortega al auge de las ideas antimorales en la nueva poesía, que pretende romper con las determinaciones de signo vital —biográficas o sociales— y defiende para el arte un estatuto de libre juego. Con la referencia al juego, Ortega subraya el nuevo valor de la intrascendencia, que debe entenderse como la primacía del placer puramente estético, inmanente al objeto artístico, sobre el referencial o emotivo, o bien sobre la anécdota, que ofrecen ciertos placeres «impuros». El nuevo

arte tiende «a evitar las formas vivas», «a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte», «a considerar el arte como juego y nada más». En ese sentido, el nuevo arte sí es «puro», en cuanto «deshumanizado», no romántico, y también en ese sentido es necesariamente minoritario e impopular: «Y en ese proceso —escribe Ortega— se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no demótico». La inmanencia del factor estético —tan enfatizado, por otra parte— hará destacarse un procedimiento retórico cuyo protagonismo es insistente, como vamos viendo: la metáfora, que —como en Huidobro— sería un procedimiento esencialmente creativo, en tanto que des-realizador y no mimético. «La poesía es hoy —escribe Ortega— el álgebra superior de las metáforas.»

El Grupo o Generación del 27 no ofrece poéticas explícitas como tal grupo, aunque pudiera considerarse algo cercano a esa voluntad integradora el homenaje a Góngora * celebrado en el Ateneo de Sevilla en 1927, si no queremos considerarlo simplemente como un hábil lanzamiento publicitario. En él se produce la fértil alianza de los García Lorca *, Alberti *, Bergamín * o Chabás * con la facción profesoral y filológica de Pedro Salinas *, Jorge Guillén *, Dámaso Alonso * y Gerardo Diego. En esa lista aparecen además anti-gueros ultraístas y creacionistas, que aportarían un matiz no desdeñable a la suma. En fin, desde esos comienzos, la poética implícita en los del veintisiete tiene mucho de voluntad integradora, que ya no puede despacharse como simple eclecticismo: lenguaje renovador, de raíz vanguardista y centrado en la imagen, adscripción a la llamada «deshumanización» o «poesía pura», rigor constructivo. Además, todo ello se hace con una consciente asunción de la tra-

dición propia, de lo que es ejemplo la reivindicación de Góngora, que espagnoliza el lenguaje cosmopolita de las vanguardias. La corriente neotradicionalista, por su parte, reivindicará y fijará el «surrealismo» de nuestros cancioneros del XV, como hace Alberti en su artículo «La poesía popular en la lírica española contemporánea» (1933), donde afirma: «El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido».

Otro eje de articulación del discurso del 27 es su lectura española del Surrealismo, nada programática e incluso negada o diluida por sus miembros. Sólo la llamada facción surrealista de Tenerife reivindica esa adscripción. Esta nacionalización o individualización del Surrealismo relega técnicas como la escritura automática, que es uno de los componentes más llamativos de la escuela francesa. La exploración del mundo onírico y del subconsciente no falta, pero a lo que más contribuye el surrealismo español, desde el punto de vista histórico, es al cambio de rumbo de la lírica española desde la búsqueda de la pureza hacia una pretendida impureza y «rehumanización».

La llamada surrealista a cambiar la vida y a transformar el mundo, de raíces rimbaudiana y revolucionaria, coincide con un momento de excepcional politización de la vida española, a finales de los veinte y comienzos de los treinta, en pleno tránsito a fórmulas republicanas. Sobre este mismo terreno se produce una fuerte polémica en torno a un ensayo de José Díaz Fernández *, titulado *El nuevo romanticismo* (1930), que es ya expresivo del cansancio de lo puro o lo pretendidamente esencial. Bajo esa confusa formulación histórica y pensando fundamentalmen-

te en la novela, José Díaz propugna una vuelta del arte a la preocupación social, al compromiso con la realidad, desde una revaloración del sentimiento y de la pasión. La fotografía lírica resultante, en la fecha precisa de 1931, se puede encontrar en la *Antología* que publica al año siguiente Gerardo Diego, donde se reúnen los poetas más destacados entonces. Por fin, ya en 1935, aparecerá el manifiesto de Pablo Neruda * «Sobre una poesía sin pureza», recogido en el primer número de *Caballo Verde para la Poesía*. Ahí se pide «una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliadas, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos».

La rebelión militar y el estallido de la guerra conducirán la poesía a un terreno donde la misma idea de pureza parecería un sarcasmo. Como es lógico, predomina la literatura de tendencia y agitación en ambos bandos en conflicto. En su poema «Nocturno», Alberti escribirá: «Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre / se escucha que transita solamente la rabia, / [...] las palabras entonces no sirven: son palabras. / Balas. Balas». Y el mismo Antonio Machado * acabará su poema a Lister con estos versos: «Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría». En otro plano, acaso lo más reseñable será la recuperación de las fórmulas narrativas del romance en el territorio leal.

La lírica tampoco podía ser ajena a las durísimas condiciones de la primera posguerra. El fascismo afecta a todas y cada una de las manifestaciones civiles, cuando no de manera directa, sí indirectamente. En cualquier caso, las afinidades electivas de los poetas cambian, y si en 1927 el centenario de Góngora — de cierto Góngora — lo eri-

gía en estandarte de los nuevos poetas, en 1936 será el centenario de Garcilaso de la Vega * —cierta lectura de Garcilaso— el resumen del nuevo gusto. De ahí que se hable de «garcilasismo»: una vía neoclasicista que lo toma como modelo para la recuperación de formas clásicas, como el soneto, y excusa para una temática fascista basada, por elevación, en el Amor, Dios o el Imperio, y que choca radicalmente con la áspera y desolada realidad española del momento. Cuando no es así, el garcilasismo se queda en simple formalismo.

Entonces, son las revistas el cauce de cada una de las adscripciones estéticas. Este clasicismo se plasma, fundamentalmente, en *Escorial* (1940-1950) o en *Garcilaso* (1943-1946). Habría que destacar la importancia y coherencia del grupo de *Escorial* (1940), donde se encuentran poetas falangistas que, como su primer director, Dionisio Ridruejo *, desbordarán en seguida estos estrechos márgenes líricos e ideológicos: Luis Rosales *, Luis Felipe Vivanco *, Leopoldo Panero *. Cuando comience el auge de las poéticas realistas, más o menos existenciales, estos poetas —más José María Valverde *— iniciarán un repliegue hacia el intimismo o el ensimismamiento, muchas veces bañadas por una retórica de orden religioso, lo que Luis Felipe Vivanco definirá como «realismo intimista trascendente».

1944 es un año que marcará una inflexión en este escenario de cartón piedra, y ello por *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, que cataliza todo el malestar acumulado y abre una vía neoespressionista para la manifestación de lo que aún no se puede nombrar sencillamente. Los nombres que designa esa poesía —más o menos inconformista, más o menos incómoda— son engañosos: «poesía desarraigada», «existencialismo», «neorromanticismo existencial». Dámaso Alonso, que encabeza esa ruptura, traza una discutible frontera entre las poéticas del momento, aun

que expresiva de un cierto perspectivismo histórico, en su artículo «Poesía arraigada y poesía desarraigada» (1944). La reacción antigarcilasista se basa en una estética de confrontación transversal o perifrástica, por así decirlo: frente al neoclasicismo, la libertad formal; frente al triunfalismo, la duda o el dolor; frente a la retórica clerical, el diálogo con un Dios conflictivo. Las corrientes existenciales se encontrarán en las revistas *España* (León, 1944), en torno a Victoriano Crémer * y Eugenio de Nora *, *Corcel* (Valencia, 1942) o *Proel* (Santander, 1944). La primera ha ido adquiriendo con el tiempo un carácter ejemplar, quizás exagerado, como santo y seña de la reacción realista y antiformalista, llámese «tremendista» o desarraigada o social. Las otras dos han servido para fijar los orígenes literarios de la llamada «Quinta del 42», con poetas como José Hierro * y José Luis Hidalgo *, fundamentalmente.

Hay excepciones en ese panorama mayoritariamente realista y existencial. Está el fenómeno de la vanguardia postista, con su revista *Postismo*, cuya primera etapa va de 1945 a 1949. El postismo recupera el gusto por el juego, consustancial a la vanguardia, en torno a los nombres de Carlos Edmundo de Ory *, Eduardo Chicharro *, Gabino Alejandro Carriedo * o Ángel Crespo *. Está también la prolongación de un cierto surrealismo explícito, de la mano de Juan Eduardo Cirlot *, Julio Garcés o Miguel Labordeta *, y que afecta incluso a Camilo José Cela *. Pero 1944 había sido también el año de *Sombra del Paratso*, de Vicente Aleixandre *, y no faltan vetas surrealistas en lo anterior.

La otra excepción en ese panorama realista será la del grupo de la revista *Cántico*, de Córdoba, cuya primera etapa irá de 1947 a 1949. En autores como Pablo García Baena *, Ricardo Molina *, Juan Berniere *, Mario López * o

Julio Aumente * se da una reivindicación del Sur y la Belleza muy deudora del modernismo, o bien la recuperación —también a contracorriente del ambiente literario dominante— de la imagen y lo sensual, de la poética del 27, y muy concretamente de Luis Cernuda *, quien alimentará las poéticas superadoras del realismo más ingenuo, años después. No es casual que la reivindicación posterior del grupo *Cántico* corra de manos de los poetas de los 70 o Novísimos.

La década de los 50 trae consigo el auge de la poesía social, que busca profundizar en la estética realista con un sesgo marcadamente político, y más concretamente de izquierda. La poética social, dentro de esos parámetros, oscila entre la vertiente más instrumental y política del realismo socialista —que no puede autodefinirse así, por razones obvias— y las más literarias y documentales. Característica común es la creencia, curiosamente optimista, en el valor referencial de la poesía y en su capacidad de incidencia social. Blas de Otero * lo expresará —contra el lema de Juan Ramón— en su envío «a la inmensa mayoría», en verso que encabeza *Ancia* (1958). De ahí parte la noción de la poesía como «instrumento, entre otros, para transformar el mundo», tal como escribía Gabriel Celaya *. Sin llegar a esa instrumentalización, es común el entendimiento de la poesía como comunicación, algo que va a teorizar Carlos Bousoño *, a partir de ideas de Aleixandre. Aleixandre, en su *Discurso de recepción en la Real Academia* (1949), destacaba la identificación del poeta y el hombre, en la que el poeta va a ser eje o cauce de un diálogo que lo trasciende: «Y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que, cada vez estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres». El sufrido patrono de turno

será ahora Antonio Machado, pero con poco o nada de su base original. El signo de la época no se queda en los Ramón de Garciasol *, Eladio Cabañero * o Carlos Sahagún *, sino que alcanza a poetas de promociones anteriores, como el Vicente Aleixandre de *Historia del corazón* (1954), el Jorge Guillén de *Clamor* (1957), por no mencionar los casos más evidentes de Blas de Otero, José Hierro o Gabriel Celaya.

Los llamados «Poetas del 50» desarrollarán lo más personal de su obra en los sesenta. Sin embargo, sus primeros pasos se darán en esta tendencia social. Esto es un problema de perspectiva que conviene destacar ahora, cuando el revisionismo crítico tiende a alejarlos del papel de bisagra que cumplen generacionalmente. La originalidad del grupo del 50, y la clave de lo más renovador de su lenguaje, está en sus fórmulas alternativas al predominio social-realista anterior. Aún dentro del realismo, y de un realismo que admitiría en muchos sentidos el membrete de crítico o aun de social, ellos entierran la concepción voluntarista de la poesía como instrumento, sea para transformar el mundo (Celaya), sea para la comunicación intersubjetiva (Bousoño). La negación más temprana de estas ideas parte del artículo de Carlos Barral * «Poesía no es comunicación», publicado en el número 23 de *Laye*, en 1953. En él, Barral denuncia «la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa». La poesía, por el contrario, sería ante todo un medio de conocimiento, y en primer lugar, para el propio poeta. La realidad, vista desde la perspectiva del poema, es otra realidad, insólita, imposible de captar si no es mediante la palabra: «el acto de su expresión es el acto de su conocimiento», precisará más tarde José Ángel Valente * en *Las palabras de la tribu* (1971). «El acto creador es

cribe ahí Valente— aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera». Esta postura los conduce, de modo nantural, desde lo directamente social y denotativo hasta la búsqueda y revaloración de la especificidad del poema.

Aunque lo referencial haya perdido el predominio anterior, el realismo continúa y continúa también, pero sin falsas ideas, sin idealismos. El abandono de cualquier posible concepción instrumental de la poesía supone circunscribir la realidad referida a unas coordenadas muy concretas, cotidianas, experienciales. Jaime Gil de Biedma *, a partir de Robert Langbaum, presenta su propia poesía como «poesía de la experiencia», lo cual hace del poema «algo dicho por alguien en una cierta situación y en un cierto momento», según él mismo lo define en 1966, a propósito de Espronceda *. Esta definición, aunque sintética, es muy rica en consecuencias, pues implica la creación consciente de un yo poético, ficticio, auténtico centro del poema, que expresa su discurso en unas coordenadas muy precisas. Discurso y experiencia (poética) se confunden en unidad.

Quizás la vía más útil para topografiar el panorama cambiante de la lírica en torno a aquellos años sea la de las antologías, más concretamente, las antologías «consultadas», al estilo de la ya citada de Diego, donde los poetas seleccionados expresan brevemente su poética. La *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes, presenta ya un panorama dominado por lo social. Importa más, por su significación histórica, la de José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), que puede considerarse al mismo tiempo como la ceremonia triunfal del social realismo y anuncio de su eterna despedida y

cierre. Aún insistirá en esa nota Leopoldo de Luis *, con su *Poesía social. Antología* (1965). La de José Batlló, *Antología de la nueva poesía española* (1968), marca una inflexión en ese panorama social-realista hacia los nuevos postulados críticos de los poetas del 50, mayoritariamente representados en ella.

De modo sorprendente, aquel Castellet de 1960, luckacsiano anunciador de la definitiva muerte del simbolismo, diez años más tarde será capaz de captar y capitalizar —si no de recrear— el nuevo ambiente literario español con su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), partida de nacimiento de una nueva promoción y, sobre todo, de una nueva estética, ya curada de realismos. La antología permite vislumbrar algunos rasgos que se asentarán en el futuro inmediato. Barthes o Eco —en plena moda estructuralista— aparecen como los nuevos guías teóricos, lo cual anuncia la decidida vocación profesoral y metapoética de todo un sector de estos escritores. Del otro lado, la insistencia en el *collage* cultural y en toda clase de quincallería artística de segunda mano, en gran parte modernista o del arte de masas, justificará el apodo de «venecianos». Pere Gimferrer *, que desde la antología de Batlló ha crecido mucho, escribe: «Me gusta la palabra bella y el viejo y querido utilaje retórico», y Guillermo Carnero *, que aún no lo ha hecho tanto, sentencia: «Poetizar es ante todo un problema de estilo». El invento generacional sería desarrollado por muchas otras antologías, a las que se incorporarán autores tan significativos como Luis Antonio de Villena * o Antonio Colinas *, que no estaban en ésta. La lista es larga, y los nombres que se citan no la agotan: Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española* (1979), José Luis García Martín, *Las voces y los ecos* (1980), Ele-

na de Jongh Rossell, *Florilegium: Poesía última española* (1982), Mari Pepa Palomero, *Poetas de los 70: Antología de poesía española contemporánea* (1987), etc.

Después del fenómeno de los Novísimos, es muy difícil —si no imposible— diferenciar cualquier otra poética dominante. Lo dominante es hoy, precisamente, la dispersión y la aparente falta de notas comunes. Aun así, hay antólogos que han intentado reunir lo disperso, como Luis Antonio de Villena, con su *Postnovísimos* (1986), de título insostenible, o el ya veterano en estas lides José Luis García Martín, con *La generación de los ochenta* (1988). De señalar alguna nota común, quizás la más evidente sea el magisterio de Jaime Gil de Biedma y de su poesía de la experiencia, que es referente de muy diferentes lenguajes poéticos actuales.

BIBLIOGRAFIA. J. M. Castellet (ed.), *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, 1960); L. de Luis (ed.), *Poesía social. Antología* (Madrid, 1965); J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, 1970); J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid, 1972); A. Blanch, *La poesía pura española: Conexiones con la cultura francesa* (Madrid, 1976); F. Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* (Madrid, 1976); A. L. Geist, *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona, 1980); V. Bodini, *Los poetas surrealistas españoles* (1963) (Barcelona, 1981); J. M. Rozas, *La generación del 27 desde dentro (Textos y documentos)*, 2.ª ed. aumentada (Madrid, 1987); V. García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975 I. De la preguerra a los años oscuros (1935-1944). II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, 2 vols. (Madrid, 1987); J. L. García Martín (ed.), *La generación de los ochenta*

(Valencia, 1988); P. Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. I: La generación del 50. II: La generación de 1970*, 2 vols. (Madrid, 1988 y 1989); G. Diego (ed.), *Poesía española contemporánea (1901-1934)* (1932 y 1934), ed. de A. Soria Olmedo (Madrid, 1992). [L.C.E.]

POSTERIOR A 1975: Los poetas que se han dado a conocer a partir de 1975, aunque alguna vez hayan ofrecido propuestas unitarias —por ejemplo, los vinculados a la «otra sentimentalidad», defendida por Luis García Montero, Javier Egea * y Álvaro Salvador *, y en la que el lirismo y la reflexión se unen al humor y al compromiso, y los defensores del «sensismo», con Miguel Galanes y Fernando Beltrán a la cabeza, que han pretendido superar al culturalismo dominante en los años setenta—, han procurado crear al margen de escuelas, normas, consignas y modas. Escasamente preocupados por las rupturas violentas, han mirado con respeto, para adaptarla a su nueva sensibilidad, tomarla como ejemplo o parodiarla, hacia una larga tradición que va desde los clásicos, los simbolistas e impresionistas hasta los poetas de los cincuenta —en especial, F. Brines * y J. Gil de Biedma *—. Por el contrario, aunque el recargamiento cultural, el hermetismo y las formas barrocas hayan pervivido ocasionalmente, ha habido menos interés en prolongar la estética de los novísimos.

De las variadas tendencias que ha seguido la poesía de esta época —iniciadas o reforzadas a veces por algunos de los poetas precedentes—, hay que destacar, en primer lugar, la tendencia a un lirismo reflexivo, es decir, a un predominio de lo emocional sobre lo racional. La expresión de la intimidad, los tonos elegíacos, las meditaciones sobre las propias experiencias, las preocupaciones intelectuales y vitales —tehnicas, hedonistas, metalisicas, místi-