



EXPOSICIONES DE LA MENTIRA EN EL GRUPO POÉTICO DEL 50: ÁNGEL GONZÁLEZ, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, ANTONIO GAMONEDA / EXHIBITIONS OF LIES IN THE POETIC GROUP OF THE 50S: ÁNGEL GONZÁLEZ, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, ANTONIO GAMONEDA

SERGIO NAVARRO RAMÍREZ
Universidad Internacional de la Rioja

SATURNINO VALLADARES
Universidad Federal del Amazonas

Recibido: 03/09/2025

Aceptado: 21/10/2025

Resumen: Mediante la elaboración de imágenes, símbolos, narrativas y otros recursos propagandísticos, el régimen de Franco estableció discursivamente una realidad ajena a la vida cotidiana de la población española. En este contexto, la literatura desarrolló el cometido crítico de denunciar la mentira, organizando la disidencia en torno a la socavación de la realidad ideal del franquismo. Este artículo estudia las estrategias críticas de cuatro poetas de la órbita del grupo poético del 50: Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda. En estas estrategias se dirimen dos tendencias estéticas de este grupo: las inquietudes provenientes del realismo social y la conciencia metapoética y metalingüística.

Abstract: Through the production of images, symbols, narratives and other propaganda, Franco's regime discursively established a reality that was alien to the daily life of the Spanish population. In this context, literature assumed the critical task of denouncing the official lie, organising dissent around the undermining of the ideal reality of Francoism. This paper studies the critical strategies of four poets from the orbit of the Poetic Group of the 50s: Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, and Antonio Gamoneda. These strategies combine two aesthetic tendencies within this group: the ethical concerns coming from social realism and metapoetic and metalinguistic awareness.

Palabras clave: Grupo poético del 50, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda.

Keywords: Poetic Group of the 50s, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda.

Navarro Ramírez, Sergio y Saturnino Valladares. «Exposiciones de la mentira en el grupo poético del 50: Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 9 (diciembre 2025): 49-75. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2025.9.003>. ISSN: 2530-8238

1. Introducción

El conocido como grupo poético del 50, etiqueta que emplearemos aquí sin ninguna pretensión de rigor taxonómico, se reúne en torno a un posicionamiento ideológico que formula poéticamente sus disentimientos respecto a la situación política de la España de la época. Este grupo, disperso como cualquier otro en la diversa índole de sus manifestaciones literarias, coincidió, quizás, en lo único en que no podían estar en desacuerdo: la necesidad de la expresión poética de la disensión respecto a la dictadura franquista y su asfixiante control de las estructuras morales, políticas y culturales de la sociedad española. En la década de los cincuenta, la forma literaria de estos disentimientos se articula generalmente dentro o en las inmediaciones del realismo social, que ostentaba la hegemonía dentro del campo crítico de la cultura española. Con notables excepciones —cuya consideración permitiría recuperar la energía disidente que almacenan obras igualmente desajustadas con la realidad sociopolítica como las del grupo Cántico o el postismo—, el realismo social se había alzado dentro de los grupos culturales de oposición como estética posible para designar y significar la disensión, ya que en cierto sentido el realismo era la fórmula estética avalada por la ética del compromiso¹.

Existe un sólido consenso crítico en señalar que las poéticas del 50 no pueden comprenderse desde la adopción de un realismo ingenuo. El realismo de los poetas del 50 en su momento más *engagé* no se salda con la representación de los conflictos sociales y los sujetos oprimidos, como podría suceder en una parte importante de la novela de la década de los 50 —y que no solo cuenta con los nombres de Alfonso Grosso o Armando López Salinas, sino también con autores fundamentales para la generación del 50 como el primer Juan Goytisolo o Caballero Bonald en sus primeras novelas—. Explicaría entre otros el implicado Francisco Brines (en Munárriz, 2015: 47) que el posicionamiento crítico de su generación inculca en los frentes de lucha comprometida una conciencia crítica del propio lenguaje literario.

1 Según Le Bigot (2024), este posicionamiento social-realista en que coincidieron los poetas del 50 asumió postulados marxistas, pero tuvo que abandonar la convicción en el servicio revolucionario de la poesía por una «política del signo» que mantuviera el compromiso poético sin necesidad de la apelación a la utopía. La política de la poesía consistiría más bien en recuperar la memoria personal y colectiva (2024: 72) y en expresar su disidencia como queja, protesta o hartazgo en una esfera —relativamente— pública (2024: 73). Si este ensayo aborda aspectos que caerían dentro de esta «política del signo», veremos que en casos como el de Rodríguez es necesario reevaluar la continuidad del pensamiento de la utopía.

La combinación entre la actitud comprometida del realismo y la consideración crítica del lenguaje suministraría la fundamentación estética de la poesía del grupo del 50, al menos en la etapa de mayor exposición al auge de la literatura social-realista en España. De esta manera, la particularidad de sus realismos, al menos uno por poeta, conectaría con otro de los consensos de la crítica del 50, que apunta a menudo a la dimensión metalingüística y su derivación metapoética como rasgo generacional. Si una metapoética o metalingüística crítica y un realismo igualmente crítico figuran entre los ingredientes para la poesía de esta generación, su combinación en los distintos paradigmas que se han ofrecido de ella sigue recetas diferentes. En este punto el consenso nos brinda la fundamentada explicación de que el realismo social evoluciona o más bien se desliza hacia inquietudes metapoéticas predominantes en los sesenta, soldando los resquebrajamientos de la historia de la poesía española entre el 50 y la generación novísima mediante la juntura metapoética².

La secuencia historiográfica que narra la transición poética de lo real-social a lo metapoético aduce para su explicación argumentos de peso, como el desgaste de las poéticas sociales en la década de los sesenta o la ansiedad de la influencia confesada por los autores del 50 ante la arrolladora tendencia social del tridente vasco, que provocaría una angustiosa búsqueda de posicionamiento en la diferencia respecto a los padres sociales. Todo eso es cierto, pero quizá extrema la diferencia que va de lo uno a lo otro en favor de la teoría de las generaciones, cuando el tajo de la discontinuidad es más turbio de lo que parece. No conviene soslayar la solidaridad entre la crítica social y la reflexión crítica sobre la poesía, pues esta solidaridad no enriquece exclusivamente el patrimonio de la generación del 68, por no mencionar actualizaciones en plena democracia por parte de grupos poéticos como Alicia Bajo Cero.

Con su literatura preocupada por el lenguaje, pero en las cercanías o profundidades del compromiso, algunos poetas del 50 consiguieron empalmar un cableado discursivo entre estos dos polos hipotéticamente opuestos. Su poesía alcanzó así el voltaje suficiente para alumbrar —y, por qué no, electrocutar— operaciones del poder dictatorial, que quedaban de esta manera expuestas en ciertos poemas de la época. La articulación entre la pasión metalingüística-

2 En esta línea destacan el bien fundamentado trabajo de Pérez Parejo (2018). También aportan una historización válida del concepto de metapoesía en las letras españolas Sánchez Torre (1993) y Baños Saldaña (2023). Este último sugiere sustituir el concepto de metapoesía —poesía que reflexiona sobre poesía— por autopoesía —poetas que reflexionan sobre su poesía—. Consideramos, empero, que, en la medida en que los autores del 50 sí pensaban que la poesía reflexionaba sobre la poesía, y tenían sus razones para ello, resulta en este artículo preferible seguir empleando el término con que ellos conceptualizaron su obra.

metapoética y el realismo comprometido ofrecía un poderoso lugar para la crítica de realidades de la España contemporánea, como es el caso de la mentira.

2. La condición espectacular de la realidad franquista

En un significativo artículo dedicado al narrador Ignacio Aldecoa, la también narradora Carmen Martín Gaité filtra en su retrato de la sociedad española de los cincuenta diversas críticas al franquismo. Una de ellas llama la atención sobre la disociación absoluta entre el discurso público y la sentimentalidad privada. La escritora incide sobre la desconexión entre la retórica y moral del triunfo que el franquismo quería transmitir y un pueblo con las «heridas en carne viva, agotado y harto de descabros». Sentencia Martín Gaité que «era una palabrería que no dejaba traslucir experiencia viva, por decirlo con frase de Dionisio Ridruejo» (2016: 1086).

Martín Gaité refleja en su representación de la España franquista una operación del poder de la que se ocupó la poesía crítica de la generación del 50. Durante los primeros años de la dictadura, el gobierno de Franco desarrolló una abrumadora producción retórica y simbólica para intentar configurar la realidad a partir de las imágenes y conceptos fundamentales de su ideología. Los tentáculos configuradores del régimen franquista reptaban por las esferas de la existencia para realizar sus operaciones en los fueros internos y externos de la conciencia, en los vínculos intersubjetivos de la moralidad y la ética o en la materia maleable del espacio público. Para lograr estas conformaciones de lo público y lo privado, el franquismo disponía de un «potente arsenal simbólico», una «colección de historias, ceremonias, insignias y formalidades» orientada a la «necesaria configuración de un entramado simbólico con el que poder conformar su legitimidad, es decir, con el que poder convertir el poder en autoridad» (Box, 2010: 19 y 21). El objetivo era, entonces, «establecer una nueva realidad ideal» (2010: 19), como asevera Zira Box, pero también, claro está, lograr la suficiente adhesión a esta nueva realidad mediante una retórica y una poética que presentara estos contenidos ideológicos de manera afectiva y verosímil —dentro de lo por sí descabellado.

Ante los ojos de la disidencia cultural se desplegaron espectacularmente las operaciones poéticas del poder, que vehiculaba en un lenguaje plástico, afectivo y simbólico los ideogramas un tanto improvisados del régimen franquista. Tampoco es que el franquismo necesitara inventar demasiado: solo había que

reunir unas cuantas ideas extraídas del imaginario fascista-falangista y las eventualidades históricas recientes y aplicar sobre ellas, con cierta inercia, algunos procedimientos poéticos que se habían gestado en los últimos años de la República y que se habían desarrollado plenamente en la Guerra Civil. Aunque este no es el lugar para hacerlo, podría comprobarse con cierta facilidad cómo el franquismo adoptó —*exaptó* sería quizás un verbo más pertinente si nuestra lengua lo permitiera— un conjunto de *tropos* y *topos* literarios que se presentaban ya en la poesía de la convulsa década de los treinta³. En los muchos niveles de la producción simbólica ocurría lo que narra Cano Ballesta para la poesía del bando nacional: «la retórica, el verbo embellecido, transfigurado, se hace autónomo [...] mientras que la realidad desaparece y se esfuma tras una humareda de bellas palabras» (1994: 65). Nada de esto en fin debe extrañarnos, habida cuenta de que el núcleo ideológico del primer franquismo lo constituían jóvenes poetas falangistas como Dionisio Ridruejo —además de buenos lectores de poesía como Tovar y Laín Entralgo— y las labores de propaganda recaían sobre los hombros de Pemán⁴.

Ante lo que podríamos considerar una especie de sociedad del espectáculo —como fenómeno que deriva de la aplicación de elementos como la propaganda y el control de la opinión pública en la sociedad de masas—, la literatura desarrolló el cometido crítico de denunciar la mentira en que multitud de españoles vivían enajenados en un «auténtico régimen de extrañamiento» (2005: 253), según palabras del poeta Ángel González. En este contexto, la disidencia podía organizarse en torno a la socavación de la realidad ideal del franquismo y conducir las cosas del deber ser de su idealidad retórica al ser de su realidad miserable⁵. Como afirma Jordi Gracia, «la desintoxicación debía empezar por reaprender la

3 La obra de Lechner (1968) proporciona un cabal análisis de los elementos de la poesía comprometida anterior a la dictadura. Encontramos sin embargo que Lechner distingue con tajos demasiado profundos la poesía comprometida de distintos signos ideológicos. Más ponderado nos parece el análisis de Cano Ballesta, que resalta «el vocabulario común, el estilo tradicional y conservador, en que la poesía revolucionaria está escrita» (1996: 149). En otro ensayo, Cano Ballesta señala algunos parecidos retóricos entre la poesía bélica de los dos bandos (1994: 70), sin obliterar por supuesto las evidentes diferencias.

4 Aquí habría que mencionar además los numerosos concursos poéticos que organizó la propaganda franquista desde los primeros días del régimen para poner a la poesía a cantar el franquismo.

5 Para G. Champeau, el disenso literario consistía igualmente en socavar la realidad ideal del franquismo y conducir las cosas del deber ser de su idealidad retórica al ser de su realidad miserable: «Para legitimar una interpretación de la realidad que difería notablemente de la experiencia inmediata [...] el discurso dominante recurría por una parte a la distinción entre realidad apariencial, fragmentaria y no significativa y realidad profunda y global» (1990: 319)

lengua, aprender a rechazar el utillaje verbal de la propaganda fascista y repudiar la retórica idealizante del fascismo falangista» (2004: 15).

3. La exposición de la Historia: Ángel González

En los encuentros que reunieron a algunos miembros del grupo poético del 50 en Oviedo, Ángel González explicó su peculiar punto de vista sobre la relación entre metalingüística y compromiso. Ante una pregunta de Víctor García de la Concha, que indagaba sobre la preocupación por el lenguaje como rasgo generacional, González respondía que «yo, sin embargo, encontré esa preocupación de una manera muy actualizada, aunque a algunos pueda parecerles paradójico, en Gabriel Celaya» (en Munárriz, 2015: 93). González afirma que el título *Tranquilamente hablando* —publicado por Celaya cuando todavía era Juan de Leceta— propone una «reflexión sobre la palabra poética y su valor y su función» (93), en medio de un contexto literario «garcilasista» que oficializaba «una poesía con un lenguaje muy retórico, amanerado, y una poesía que hablaba de cosas irrelevantes» (94).

Ángel González se muestra consciente de que quizá su relato desafíe la historiografía literaria ortodoxa sobre su generación, ya bien establecida en el año de estos encuentros, 1987. Lo hace porque reivindica la indagación en el lenguaje poético desarrollada por un poeta social, que fue por cierto el primero en introducir el término metapoesía en las letras españolas. Según Ángel González, Celaya expresa una honda preocupación por el lenguaje, que opone, poética e ideológicamente, la palabra situada en la Historia y la retórica ideal de la poesía «oficiosa» del franquismo. El relato de González no solo sirve para hacer compatible la preocupación por el lenguaje poético y el compromiso, sino que vale como narración de la educación sentimental del propio Ángel González, que habría aprendido de la poesía social las posibilidades disidentes de un tipo de lenguaje poético enfrentado a otro.

No obstante, si González halla inspiración en el tono tranquilo de habla de Leceta, no encuentra tan aprovechable el optimismo del poeta vasco. González es más escéptico: «Yo no estaba muy seguro de que el mundo fuese susceptible de ser transformado por palabras» (2005: 406). Esto, no obstante, no relega la palabra a la inoperancia, pues «sí creía que merecía la pena intentar algo parecido: tratar de clarificar el caos, de desvelar o denunciar las imperfecciones de la Historia, de testimoniar el horror en que me sentía inmerso» (407). Las posibilidades políticas de la poesía se cifran, más que en la transformación social por el éxito de

convocatoria a la revolución, en la exposición de la Historia mediante labores de clarificación, revelación o denuncia. Como escribe Debicki, «González ve el poema como una manera de indagar y de descubrir significados» (1989: 9). Así, la poética de González consta de un «doble movimiento que, por un lado, designa la realidad factual, en tanto que por otro la desenmascara, impugna y promueve su disolución, rasgo que sintetiza la proyección utópica de gran parte de su obra» (Payeras Grau, 2009: 267). En el caso que nos interesa, la tarea poética de claridad y develación tiene como materia una Historia que oculta sus horrores y provoca el caos que nos confunde.

Existe además un sustrato común entre el poco entusiasmo por el poder transformador de las palabras y una idea poco luminosa de la Historia. Ambas posiciones se alimentan de una conciencia crítica sobre la palabra humana. La visión de la palabra como elemento maleable y corrompido históricamente por las ideologías y sus propagandas se ramifica en el aprendizaje de su fracaso poético-social y en la suspicacia respecto a los subterfugios y recursos lingüísticos de una Historia empeñada en ocultar y ofuscar horrores. Ambas se imbrican en la poesía de este autor.

Si nos ceñimos a la producción poética que González compuso en la década de los cincuenta y sesenta, podemos delimitar en primer lugar un grupo de poemas donde Ángel González expone algunas retóricas del poder y otros perfiles de la mentira. A través de técnicas como la ironía o un uso paródico del monólogo dramático, González disemina en sus libros poemas de crítica social donde el humor destella como un pequeño fuego fatuo que engaña al lector y lo hunde en los horrores de la historia.

En «Elegido por aclamación», de *Grado elemental* (1962), el poder dictatorial nace de un terrible «malentendido». —«¡A las urnas!»», llama el país, pero el futuro dictador entiende «¡a las armas!»» (2010: 163). Con el juego de parecidos fónicos, expresa el poeta el fácil desliz de los significantes que, en un caso asombroso diferencia, alcanzan insospechados terrenos significativos. Pero más peso tiene en el poema el silencio de los muertos sobre los que la dictadura se sostiene. La resbaladiza lingüística de los significantes se complementa con unas artes de la retórica capaces de obligar al silencio a la significación, haciéndolo pasar por aclamación popular. Ningún discurso puede oponer los muertos secuestrados en los circuitos de la máquina de significación del poder: «El deseo popular será cumplido. / A partir de esta hora soy —silencio— / el Jefe, si queréis. Los disconformes / que levanten el dedo. / Inmóvil mayoría de cadáveres / le dio el mando del cementerio» (163).

En «Alocución a las veintitrés», también de *Grado elemental* (1962) y hermano gemelo del poema «Discurso a los jóvenes», lleva a cabo en este caso una táctica de exposición distinta. Emplea Ángel González el monólogo dramático para adoptar la voz de un gobierno y radiarla. La alocución va dirigida a los «ciudadanos perfectos» y «honorables padres de familia» (2010: 176), cuya perfección y honorabilidad emanan del fiel cumplimiento de su deber de ignorancia. Paródicamente, la alocución presenta «la tozuda incomprensión de algunas realidades» y «la fe más meritoria» —obstinada en no creer lo que es evidente— como virtudes cívico-políticas necesarias lógicamente para el mantenimiento del orden del régimen.

«Alocución a las veintitrés» presenta un aspecto que aquí nos interesa más. La ignorancia y la fe más ciega forman el sustrato necesario para que las palabras puedan desarrollar sus operaciones ideológicas. El posible dictador que se expresa tras la alocución manifiesta en este sentido una tremenda fe en la eficacia de las palabras, que da por *via negativa* un sentido al escepticismo del poeta ovetense: «Yo podría jurar que la tierra está fija / —ya lo juré otras veces— / y que el sol gira en torno a ella; / yo podría negar que la sangre circula / —lo seguiré negando si hace falta—» (2010: 176). El Gobierno sabe que con obcecada voluntad el error, no importa lo descabellado que sea, puede imponerse como realidad: «Pues las mentiras viejas se convierten / en materia de fe, / y de esa forma / quien ose discutirnos / debe acusar la acusación de impío» (177).

Más terrible que el vistazo a la producción institucional de la mentira es lo que la alocución no confiesa. Como si fuera un truco, la alocución atrae nuestra mirada sobre la conversión del disparate en verdad para que dejemos de atender a las operaciones ocultas del poema. Mientras explica el modo de producción de la verdad, el discurso ya ha producido otras realidades que pasan desapercibidas. Filtra así de manera más sutil una falsa idea de paz —«Con esto, / y una buena cosecha de limones / y la ayuda impagable de nuestros coaligados, / podemos esperar algunos lustros / de paz como esta de hoy»— y, por supuesto, de fe —«Tal como siempre, pues, pedid conmigo: / Más fe, mucha más fe. Que en cierto modo, / creer con fuerza tal que no vimos / nos invita a negar lo que miramos» (177). Gracias a este cierto modo de fe producido discursivamente por el franquismo es posible la negación de la miseria más evidente.

Más allá de estos poemas que exponen los mecanismos de la mentira, encontramos en la obra poética de Ángel González otro conjunto de textos que proyectan una dimensión antropológica en estas exposiciones históricas. En estos otros poemas, la reflexión se torna aún más desesperada, pues sitúa la circunstancia

histórica del franquismo sobre el fondo de una idea pesimista de lo humano. Los horrores del franquismo adquieren por tanto las proporciones de la fatalidad: la brutalidad, la sed de dominio, la hipocresía, la mentira o la avaricia son patrimonio de una especie irremediable. Irrumpe en estos textos «el asco / al hombre, mi semejante / aborrecible, como yo / corrompido y sin remedio, / mi querido / hermano y parigual en la desgracia» (González, 2010: 108).

Estos sentimientos fundamentan la producción política de la mentira en una antropología de cuño existencialista para la que la mentira constituye la esencia del ser humano. Hay algunos poemas muy claros a este respecto, como «Lecciones de cosas», primer poema de *Grado elemental*. La composición se ubica en una escena bucólica en la que el campo otoñal y sus visitantes, celestiales y terrestres, alcanzan sin embargo su momento de deconstrucción: «Hostil y sometido, / entregado y violento, / éste es el escenario y soporte del hombre» (2010: 138). La aparición del hombre en el espacio bucólico lo somete a la historia, a la lucha del ser humano contra sus componentes despiadados e inhóspitos:

Aquí vivió su oscura,
 su dolorosa infancia,
 recién llegado apenas
 a este recinto despiadado y húmedo,
 invitado
 del azar y de nadie,
 inesperado huésped de los bosques,
 usurpador del reino de las fieras
 y de los ciegos, tercos vegetales,
 fiera insaciable él mismo
 que consiguió matar cuanto negaba
 su deseo,
 que supo rescatar de los incendios
 el calor y la luz, [...]
 y detener o derramar las aguas
 sobre la tierra exhausta y arañada,
 mordida, rota, transformada, dócil
 como un cuerpo vencido o disfrutado (2010: 138-139).

En buen existencialismo, González resume aquí lo que es el ser humano: una existencia arrojada a un mundo trabajado y amado a lo largo de una historia que es también su esencia⁶. La mentira, empero, tiene parte en esta historia: «y si a veces lo olvida, / si vuelve su mirada hacia otra parte / intentando extraer de lo ya abstracto / una idea concreta que lo explique, / todo es lo mismo ya. Sucede entonces / que, si habla, el hombre, aunque no quiera, miente» (139). Para Ángel

6 Recordemos que Castellet había destacado entre los miembros de lo que llegaría ser la generación del 50 una preocupación por el «hombre histórico» (1960:102).

González, tal y como lo expresa al menos el poema, no hay más verdad del hombre que su historia de dominio sobre los otros seres de la Naturaleza. El lenguaje miente en tanto en cuanto vehicula esa mirada hacia otra parte en busca de explicaciones más elevadas y apartadas de su historia. El movimiento de trascendencia que agita el lenguaje en busca de sentido condena el habla a la mentira desde el primer momento en que la voz despliega al hombre del mundo. Dicho de otro modo, la búsqueda de la trascendencia que niega este feraz pasado encamina al hombre hacia la mentira y hacia allí la conducirán las hablas, los signos y los símbolos que doblan la materia en contrapartidas ideales.

Desde este convencimiento existencialista que identifica al hombre con su historia⁷, González acuña una idea de la lengua y la literatura difícilmente comunicada con la realidad. En ellas se libera todo el destino de extravío que aguarda al ser humano como animal simbólico: «Engañan las palabras, / las cifras, los sonidos. / Nada es lo que aparece» (González, 2010: 110). Para abandonar el movimiento de extravío de las palabras hacia esa otra parte que no es el mundo, «sería preciso / dejar de ser / hombre» (2010: 110), dictamina González en «Símbolo», poema de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961).

Pero si la palabra difícilmente remite al mundo, más fácilmente se pierde en los laberintos de la significación. González muestra aquí una conciencia crítica estructuralista, nutrida por las ideas de Northrop Frye y Ferdinand de Saussure, que engendró a Hjelmslev, que engendró a Alarcos Llorach, amigo íntimo en fin del poeta y estudioso de su obra, para la que determina qué tipo de contenidos poemáticos venían dados por la tradición literaria (Alarcos Llorcach, 1996: 62). A González le gustaba mencionar que la literatura proviene de la literatura —aunque entendía la Historia como parte del acervo significativo del signo literario— (2005: 313), lo que en última instancia significa que la palabra se extravía inacabablemente por la vía simbólica sin tocar mundo. Esta experiencia del lenguaje, que nutre poemas como «Palabra muerta, realidad perdida», aparece

7 Esta visión del hombre se articula de la misma manera en sus escritos en prosa, donde parece que se intensifica al entrar en contacto con las circunstancias históricas del franquismo: «Pero hay momentos excepcionales en los que la supuesta normalidad hace quiebra, y lo que ocurre en nuestro entorno inmediato es tan grave y perturbador que llega a invadir nuestra privacidad, la colma, la nutre. El ser humano cobra entonces conciencia de que es, lo quiera o no, parte de la historia y, como fragmento de un todo que lo desborda, vive enajenado, pierde libertad y opciones: su existencia queda determinada en gran parte por la historia, que condiciona en desproporcionada medida su sentimiento, su pensamiento, una importante zona de su ser y, también, si es poeta, su escritura» (2005: 481). No es en fin muy distinto a lo que González había escrito en uno de los primeros poemas de *Áspero mundo* (1956): «Para que yo me llame Ángel González, / para que mi ser pese sobre el suelo, fue necesario un ancho espacio / y un largo tiempo: / hombres de todo mar y toda tierra, fértiles vientres de mujer, y cuerpos / y más cuerpos [...]» (2010: 15).

hermosamente narrado en este fragmento de «La palabra», incluido en *Palabra sobre palabra*:

Pronunciada primero,
 luego escrita,
 la palabra pasó de boca en boca,
 siguió de mano en mano,
 de cera en pergamino,
 de papel en papel [...] y llegó a nosotros
 impresa y negra, viva
 tras un largo pasaje por los siglos
 llamados de oro,
 por las gloriosas épocas,
 a través de los textos conocidos
 con el nombre de clásicos más tarde.
 Retrotraerse a un sentimiento puro,
 imaginar un mundo en sus pre-nombres,
 es imposible ahora (2010: 183).

Como el ser humano, la palabra es su historia, y esto significa que ha perdido su inocencia primigenia y que retrotraerse a ese sentimiento que brotaba puramente del contacto entre sujeto y mundo es tarea inútil⁸. En algunos momentos, parece que la historia de la palabra se impone sobre su futuro, condenándola a la inutilidad: «uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras» (2010: 230), confiesa el poeta en uno de los poemas de *Tratado de urbanismo*. Pero *Tratado de urbanismo* ya empieza a internarse en una época distinta, donde comienza a aminorar el fervor del realismo crítico. En los anteriores libros comentados, la conciencia crítica de la inutilidad de las palabras sí parece encontrar su nicho de utilidad social. La conciencia un tanto estructuralista sobre la condición mentirosa del lenguaje permite aplicar este conocimiento sobre los procedimientos discursivos del poder que producen con signos vacíos o vaciados sus obstinadas verdades.

4. Salvar los ojos que verán la utopía irrenunciable: Claudio Rodríguez

La poesía de esta época compuesta por Claudio Rodríguez concilia dos impulsos poéticos que la empujan de lleno en el problema propuesto. El primer impulso

⁸ Sobre este poema, comenta Marta Ferrari: «la quiebra acontece: sobreviene la ruptura de esos lazos que vinculaban mágicamente al lenguaje con lo real; perder la palabra significa también y al mismo tiempo perder la realidad que ella nombraba» (2013: 273).

corresponde a cierta tonalidad proveniente de la «poesía social» que empieza a colorear su obra desde su segundo poemario, *Conjuros* (1958) —según el poeta ha confesado en numerosas retrospectivas (Rodríguez, 2003: 27) —. Además de las inclinaciones políticas y las amistades de la época, este tono proviene de la convicción de que «el poeta es social, ya que lo social se alía siempre con lo personal» (Rodríguez, 1983: 18). Es más, social es también el lenguaje: «Naturalmente el origen del lenguaje es de relación y de orientación, de energía» (133).

En relación con esto último, el otro impulso que moviliza la poesía de Claudio Rodríguez en esta época, sobre todo en los poemarios *Conjuros* y *Alianza y condena* (1965), acusa una marcada preocupación metapoética y metalingüística. A partir de cierto momento, la actitud del poeta cambia, quizá no tanto respecto a la palabra poética, pero sí respecto al lenguaje. En una idea del lenguaje propuesto como «participación con el hombre, la sociedad, la cultura, la historia, en suma» (Rodríguez, 2004: 133) impacta una conciencia mayor de la «distancia esencial entre el lenguaje y las cosas» (Rodríguez, 1983: 15-16). El resultado de esta suma es que, en *Conjuros* y *Alianza y condena*, la intención moral del discurso poético coincide con la preocupación metalingüística por el propio lenguaje.

Estas líneas confluyen, por ejemplo, en el último poema del libro, «Pinar amanecido», una compleja ponderación de una utopía colectiva en una realidad donde nada es lo que aparenta. En este poema, el lenguaje de la utopía es sencillo y formula, diríamos que incluso con infantil candidez, sus deseos de fraternidad: «la cercanía hermosa / del hombre», «las bodas del corazón» a la que vamos «todos juntos del brazo» o el «coro eterno / de las doncellas de la amanecida, / de los fiesteros mozos del sol cárdeno, tronco a tronco, hombre a hombre, / pinar, ciudad, cantemos: / que el amor nos ha unido / pino por pino, casa / por casa» (2009: 128). Pero las verdades de la poesía no son las verdades de esta tierra. El discurso del deseo recibe en el poema el contrapunto de una verdad de expresión prohibida. La irrupción de esta verdad desquiciaría el sencillo lenguaje del canto: «Nunca digamos la verdad en esta / sagrada hora del día» (128).

La verdad corresponde a un presente de temor y miedo que no llega a negar la imagen de la unidad fraternal, sino que más bien la desvirtúa, utilizándola como máscara: «Pobre de aquel que vea / que lo que une es la defensa, el miedo» (128). La preocupación crítica de este poema no tiene ahora que ver con la soledad del viajero, sino con el espectáculo o apariencia de cordialidad que despliega el poder franquista, disfrazando el miedo con el amor, enmascarando la unidad —¿nacional?, ¿ideológica?— bajo pátinas de fraternidad y compañía: «Qué sutil añagaza,

ruin chanchullo / bien adobado cebo / de la apariencia [...] Tú, nunca / digas por estas tierras / que hay poco amor y mucho miedo siempre» (129).

«Pinar amanecido» desemboca en una preocupación por la doblez de las realidades franquistas. La añagazas, chanchullos y apariencias con las que el poder teje su realidad ideal conforman un complejo laberinto de significados ocultos por donde se extravía el canto sencillo del deseo utópico. Lógicamente, la conciencia de la doblez de las apariencias hará que Rodríguez extreme la circunspección en su siguiente poemario. Como afirma J. Mayhew, la poesía tratará de superar la duplicidad de los signos para reintegrarse en el mundo mediante la reconciliación de las palabras y las cosas (1965: 516) 9.

Esto hace que los poemas de *Alianza y condena* manifiesten una mayor preocupación por la falacia de los sentidos y los engaños de las apariencias (Prieto de Paula, 1989: 27-38), lo que intensifica tanto la crítica a las mentiras del franquismo como la reflexión metalingüística o metapoética. En un poema como «Brujas al mediodía», que tematiza explícitamente las dificultades del acceso a la verdad por las artes del engaño, aparecen vigorosas denuncias a la espectacularidad del régimen franquista, que ha sustituido lo real por su imagen: «Entre la ignominia de nuestras leyes se alza / el retablo con viejo / oro y vieja doctrina / de la nueva justicia. ¿En qué mercados / de altas sisas el agua / es vino, el vino sangre, sed la sangre?» (138). La imaginaria eclesiástica, incluso eucarística, no solo apunta a la intervención de la Iglesia de la época en la producción del espectáculo franquista —crítica que aparece más veces en el poemario—, sino que denuncia el corazón mismo de esta retórica sacramental que, al menos desde el punto de vista del sujeto poético, hace pasar la justicia por viejo oro y vieja ley o el vino por una hipotética sangre. Fruto de la conciencia de estas producciones metafóricas que sustentan el poder, Rodríguez afirma que «nosotros nunca / tocamos la sutura [...] entre nuestros sentidos y las cosas» (2009: 137). Más adelante, en «Porque no poseemos» el poeta explicita las causas de la ceguera que traumatiza la percepción, incidiendo nuevamente en la experiencia de la escisión del ser humano y el mundo (Yubero, 2003: 14):

Compañeros falsos y taciturnos,
 cebados de consignas, si tan ricos
 de propaganda, de canción tan pobres,
 yo mismo, que fallé, tantas ciudades
 con ese medallón de barro seco
 de la codicia, tanto
 pueblo rapaz al que a mi pesar quiero,

9 Una interpretación similar puede encontrarse en la obra de Mudrovic (2012).

me fueron, a hurtadillas,
 haciendo mal de ojo y yo seguía
 entre los sucios guiños [...] (2009: 143).

En este poema, Rodríguez pone en juego un antagonismo conocido, pero quizás nunca antes nombrado con tanta claridad. La hechicería verbal del franquismo —propagandas, consignas políticas— empobrece la canción, hieren el ojo amoroso que «se hace beso» y «quiere untar su aceite, / denso de juventud y de fatiga, en tantos goznes luminosos / que abre la realidad [...]». Significativamente, esta mirada con vocación de amor y verdad se posa en algunos sujetos sociales oprimidos por el franquismo: unos hombres que salen de la fábrica, «bajos los ojos, baja la cabeza» y unos «niños por las orillas entre escombros» (142). El poema nace en la tensión entre la mirada que quiere participar y las instituciones sociales que extravían la mirada del objeto social de su amor. Rodríguez está soldando en el texto una preocupación honda por los efectos del lenguaje político con la aparición de algunas temáticas del realismo social, en un poema que se apoya en el realismo y la metalingüística para reivindicar la canción como «única salvación / [que] sella, graba / como en un árbol los enamorados / la locura armoniosa de la vida» (142).

La salvación por el canto no redime, empero, una visión del lenguaje humano confabulado con el poder. En «Cáscaras» el poeta sentencia el lenguaje con la afirmación tremenda de que «el nombre de las cosas [que] es mentira y es caridad» (2009: 144). Aquí el poeta trabaja de nuevo sobre la herida de la contemplación que provocan las corruptas estructuras sociales y sus engaños: «Los sindicatos, las cooperativas, / los montepíos, los concursos; / ese prieto vendaje / de la costumbre, que nos tapa el ojo / para que no ceguemos [...] son un engaño / venenoso y piadoso». Aunque pueda despistar la equiparación de la caridad con la mentira, dicha ambigüedad puede resolverse fácilmente al tener en cuenta, por la nómina de instituciones implicadas y el tono del lenguaje, que la caridad bien puede ser una mentira bajo la que la sociedad de la beneficencia entierra la «honda tristeza, el dolor verdadero» (144) de un pueblo sufriente. Por eso, la contemplación aquí se asocia con el acceso a la «pulpa fatal» de la muerte, vedada discursivamente por la retórica triunfalista: «Nunca, nunca / darán la contraseña / a la terrible munición, a la verdad que mata» (145). Para Rodríguez, la producción simbólica de la realidad ideal franquista impide contemplar la verdad del sufrimiento y la muerte.

Las críticas, en fin, se reproducen en «Por tierra de lobos»:

Sé que era lamentable
 el trato aquel, el hueco
 repertorio de gestos

desvencijados
 sobre cuerpos de vario
 surtido y con tan poca
 gracia para actuar. Y los misales
 y las iglesias parroquiales,
 y la sotana y la badana, los hombres
 con diminutos ojos triangulares
 como los de la abeja,
 legitimando el fraude,
 la perfidia, y haciendo
 la vida negociable [...] Sí, sí, la vieja historia (2009: 150).

Valga el cansancio enumerativo que muestra aquí el poeta, resuelto todo como parte de la siempre misma y vieja historia, para poner tope y evitar una proliferación de ejemplos que podría extenderse por muchos poemas. La crítica social que aparece en estos textos es reincidente en los asuntos que trata, con especial atención a los engaños, fraudes, chanchullos, propagandas y otras hechicerías con que las instituciones sociales del franquismo impiden la contemplación libre, el canto amoroso, la fraternidad comunitaria. Si la poesía de Claudio Rodríguez no puede ser en estos casos «participación», su palabra establece con el espectáculo del régimen franquista un antagonismo de contemplación y amor. Tras el fracaso de la huelga estudiantil del 56 en la que Rodríguez estuvo involucrado, el poeta quizá no trabaja para el éxito de ninguna revolución, pero acaricia la victoria en la lucha mediante el acceso a la verdad del sufrimiento y la rememoración vehemente de una utopía —a pesar del desprestigio de la utopía en la época (Le Bigot, 2024) o precisamente por eso—, irrenunciable pues está inscrita en el destino del hombre como ser social y en el destino de la poesía como «palabra hospitalaria».

5. La palabra en crisis: José Ángel Valente

Entre los poetas del grupo poético de los 50, Valente emerge como figura insu-
 misa a toda clasificación reductora. Su obra se revela como lugar de interroga-
 ción radical: del lenguaje, de la historia y de la verdad. Frente a un régimen que
 erigía su poder sobre una retórica de lo absoluto —Dios, patria, tradición—, su
 poesía no pretende representar la realidad ni oponer una verdad a una mentira,
 sino desmontar el lenguaje oficial, con sus mitos, sus formas vacías y su violen-
 cia simbólica.

En su obra, la manifestación y el enfrentamiento contra la mentira estructural
 del franquismo se inscriben en una tensión fecunda entre compromiso político y
 crítica radical del lenguaje. Valente desafía el realismo social dominante, some-

de la retórica social dominante en la literatura española. Entre ellos, «Tendencia y estilo» (Valente, 2008: 47-50) incorpora una cita de Lukács con el propósito de cuestionar el valor artístico de la llamada poesía social: «la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente» (Valente, 2008: 49). Aunque críticos como Josep Maria Castellet —en *Veinte años de poesía española* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1966)— o Leopoldo de Luis —en *Antología de la poesía social* (1965)— lo incluyeron entre los principales representantes de esta corriente, él sostuvo que su obra tenía un sesgo crítico, pero no podía calificarse de social:

Creo que poesía social propiamente non fixen nunca, entendendo por poesía social o que facía Blas de Otero, por exemplo, que era o gran poeta desa xeración, admíroo moitísimo, e desde logo os Celayas e todo iso. Pero a miña era unha poesía fundamentalmente crítica: estou nunha sociedade e véxoa cun ollo crítico, cun ollo crítico que, finalmente, levoume fóra (Rodríguez Fer, 2001: 188).

Este asunto lo siguió inquietando, como muestra una carta a Octavio Paz, fechada el 20 de junio de 1977, donde Valente describe las tres «cámaras» de la memoria por las que ha evolucionado su poesía —personal, colectiva y material—, y que lo vincularon a la llamada «poesía social»: «Desde hace tiempo he buscado el punto de fusión de la biografía personal y colectiva. Solo así pude acercarme a esa área viscosa y más bien mísera de lo que entre nosotros se llamó poesía social» (Rodríguez Fer, 2018: 226). Quizá el poema de *A modo de esperanza* (1955) que mejor condensa esa noción de memoria colectiva sea «Patria, cuyo nombre no sé». El yo lírico desmonta la narración histórica heredada del franquismo y concibe la palabra poética como cauce necesario para rescatar una memoria colectiva. En estos versos confluyen la experiencia íntima y la memoria común, a la vez que se mira con desconfianza la noción oficial de patria impuesta en la posguerra: «Yo no sé si te miro / con amor o con odio / ni si eres más que tierra / para mí. / Pero contigo solo, / a muerte, debo / levantarme y vivir. / Aquí es tu piel tirante / sobre el mapa del alma, / azotada y cruel; / allí suave, / rota en ríos de lluvia, / inclinada hacia el mar» (Valente, 2006i: 82). En la propia confusión —«Porque he venido ayer / y no sé aún quién eres, / aunque tal vez no seas / nada más verdadero / que esta ardiente pregunta / que clavo sobre ti»—, denuncia la España del franquismo en su búsqueda de la verdad: «Tú eres esta pregunta. / Oh patria y patria / y patria en pie / de vida, en pie / sobre la mutilada / blancura de la nieve, / ¿quién tiene tu verdad?» (Valente, 2006i: 84).

En «Cementerio de Morette-Glières, 1944», incluido en *Poemas a Lázaro* (1960), rescata del olvido a combatientes españoles de la resistencia francesa,

víctimas de una «historia nuestra que no conocimos» y de la omisión impuesta por la dictadura. Al proclamar que «no reivindicaron / más privilegio que el de morir» por la libertad, el poeta transforma su recuerdo en acto litúrgico, donde la enumeración de nombres funciona como responso y restitución. En esta fusión de justicia política y dicción bíblica —lejos del realismo social de su tiempo—, la palabra funciona como herramienta de resurrección simbólica, devolviendo a estos hombres su lugar en la memoria histórica (Agudo, 2012: 269):

No reivindicaron
 más privilegio que el de morir
 para que el aire fuese
 más libre en las alturas
 y los hombres más libres [...].
 Al cielo roto y a la tierra vacía [...] devuelvo el nombre de sus hijos: Félix Belloso Colmenar, Patricio Roda, Gabriel Reynes o Gaby, Victoriano Ursúa, Pablo Fernández, Avelino Escudero, Paulino Fontoba, Florián Andújar, Manuel Corps Moraleda (Valente, 2006: 147-148).

El poema se convierte en un espacio de reparación, en un tribunal donde se restituye el derecho a la existencia histórica. En un cementerio extranjero, la España de la posguerra, aún sometida a su mentira fundacional, halla en la justicia poética valenteana un lugar de verdad.

Veamos una estrofa de «Intimations of Immortality from Recollections, etc.», un poema de *Interior con figuras* (1976), dedicado a su amigo Hernando Valencia Goelkel, donde el autor gallego con ironía denuncia la falsedad ideológica del patriotismo cristiano y moralizante de la dictadura franquista, que permea lenguaje, rituales y representaciones:

Bajo los hórridos discursos
 de interminable hispanidad del prandio,
 las ubres agostadas de la ya exnutricia madre
 patria, las ínclitas razas, florecíamos
 con una heliotropía negativa (Valente, 2006: 345).

Los «hórridos discursos / de interminable hispanidad del prandio» revelan la vacuidad ritual del régimen, mientras la «madre patria» aparece degradada, pues es incapaz de alimentar a sus hijos. La alusión a las «ínclitas razas» parodia el mito de la raza hispánica, y la imagen de «florecíamos / con una heliotropía

negativa» condensa la resistencia de una generación que rehúye la luz de la propaganda. Con economía verbal y alta densidad simbólica, Valente expone la mentira franquista al corroer sus signos más sagrados, pues, como bien señala Marta Agudo, «la ironía y la sátira constituyen en su mano herramientas privilegiadas para la crítica social» (Agudo, 2012: 259). Tal vez uno de los ejemplos más lúcidos de estos recursos puede leerse en «El Santo», incluido en *A modo de esperanza*, donde el autor describe a su propio padre que:

partía del ordenado lecho
 a la mañana igual [...].
 Si alguien
 deslizaba en su oído una palabra,
libertad, por ejemplo, sonreía.
 Él no sabía nada:
 No soñaba entre horas. [...]
 La vida era una caliente
 emanación. El cabeceo
 suave de los hijos
 en las horas del sueño,
 la voz de la mujer:
 “Señor, Señor...”
 Los papeles,
 el timbre,
 la decisión mayor
 de alguien
 que movía los hilos
 de la secreta trama.
 Murió un atardecer,
 todo un atardecer.
 (La voz: “Señor...”.)
 Fue el único
 acto impuntual de su existencia (Valente, 2006: 92-93).

En definitiva, la exposición de la mentira en la obra de José Ángel Valente no se lleva a cabo mediante una denuncia frontal de las imposturas del poder, sino a través de la impugnación de un lenguaje contaminado por la historia y la ideología fascistas. La retórica de la dictadura, junto con el miedo y la violencia, constituye una de las formas más efectivas de control social, presente tanto en la propaganda como en todo simulacro de verdad. Frente a la falsedad estructural, la poesía del autor gallego insinúa y, de forma paradójica, revela fragmentos de realidad ocultados y silenciados. La escritura de Valente se erige así en una de las manifestaciones más depuradas de la exposición de la mentira en la poesía de la posguerra.

6. La memoria corporal y la verdad de la pobreza: Antonio Gamoneda

Singular es el papel de Antonio Gamoneda en el grupo poético de los 50 —«la inexistente generación de los 50», como tantas veces afirmó—, pues su contacto con los autores canónicos se produjo muchos años después de las estrategias promocionales del grupo. Entre los rasgos distintivos de dichos autores destacan su origen burgués y su formación universitaria. En este punto se manifiesta una de las diferencias formativas más notables con Gamoneda, que procede de la cultura de la pobreza y jamás cursó estudios universitarios. El propio autor aludió a la distinta actitud política que estas circunstancias implicaban:

Los miembros canónicos de la generación del 50 procedían de familias de acomodadas para arriba. En general, todos estos eran hombres de izquierdas: actitud de fundamento y fuente ideológica. En la pobreza proporciona una actitud distinta. Nuestro pensamiento social no estaba fundamentado en ideología sino en nuestro propio sufrimiento, en nuestra propia pobreza. No es lo mismo (Corti y Renduelas, 2009).

Si en Valente la crítica a la mentira estructural del franquismo se articula desde una ética del silencio y del despojamiento, en Antonio Gamoneda asistimos a una forma de disidencia, donde la memoria se encarna en la palabra poética, el dolor deviene forma, y el lenguaje es una herida que supura sobre una cicatriz. La palabra gamonediana se enfrentó a la impostura del lenguaje oficial con violencia simbólica, abriéndose en fragmentos poéticos de muerte, sangre, óxido, frío, ceniza, para presentar la ausencia: «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición», afirma el primer verso de *Descripción de la mentira* (1976). La suya es una poética de la sobrevivencia: una de las formas más hondas y conmovedoras de resistencia frente a la mentira del franquismo, como ya señala un poema de *Exentos I* (escrito entre 1956 y 1960):

Yo me callo, yo espero
 hasta que mi pasión
 y mi poesía y mi esperanza
 sean como la que anda por la calle;
 hasta que pueda ver con los ojos cerrados
 el dolor que ya veo con los ojos abiertos (Gamoneda, 2004a: 89).

Concebida en la carencia —«Agradezco la pobreza para que la pobreza no me maldiga y me conceda anillos que distingan de cuando fui puro y legislaba en la negación. / Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio pero amo lo que ha quedado de nosotros» (Gamoneda, 2004a: 176)—,

su poesía construye su verdad desde una radical experiencia de desposesión. El discurso institucional constituye la atmósfera vital de su denuncia ideológica y su materia dolorosa, abriendo la herida como recuerdo terrible y pasado vivo, como inscripción de los efectos de la catástrofe prolongada. En ocasiones, la vergüenza y el sufrimiento no logran ocultar la situación política y la conciencia de clase del poeta, como en el poema «¿Ocultar esto?» de *Blues castellano* (escrito entre 1961 y 1966, fue rechazado por la censura de la época y solo vio la luz en 1982): «Sé que de pronto algún rostro golpeado / vendrá a mirarme y abrirá la boca [...]. Bajé los ojos / ante el mundo. Cubrí con una sombra / mi vergüenza y mi pena. Me dispuse / a una fraternidad sin esperanza» (Gamonedada, 2004a: 108-109). Esto provoca que el tono de su poesía combine la invocación lírica y la letanía espectral, la lucidez doliente y el trance visionario.

Desde la materia viva de la experiencia, escribe una memoria corporal que atraviesa el lenguaje con un frío persistente. Su palabra nace del estremecimiento, de los restos o de los fragmentos de un mundo en el que no se encuentra sentido, tal vez porque, raramente, se presenta el contexto del poema, como él mismo explicó:

Cuando digo: «Hay azúcar debajo de la noche; hay la mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte», yo sé, apenas lo he dicho, que estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar, jugaba con las alfombras y mi madre me predicaba con la muerte. No se trata, pues, de imaginaria «delirada»; se trata de invocar el tiempo; el transcurrido, mi tiempo (Gamonedada, 1997).

A este respecto, Amelia Gamonedada comentó que *Descripción de la mentira* «resultaba difícil de comprender, pero su tensión enunciativa era tan potente que el poeta Gamonedada empezó a tener lectores, empezó a ser conocido, y se convirtió casi en poeta de culto, pero de culto para iniciados. De ahí le viene su fama de hermético» (Gamonedada, 2008: 11).

No obstante, hay algunos núcleos vitales que retornan una y otra vez, principalmente desde esta última obra, aunque, como advierte Claudio Rodríguez Fer, «la sucesión de textos no es una mera superposición cronológica, sino que supone una progresión al tiempo que sugiere la retrospectiva» (Rodríguez Fer, 2008: 31). Esto provoca que, en la lectura atenta de su poesía completa —«Esta es mi relación, esta es mi obra», sentencia en *Arden las pérdidas*—, se nos desvele el hilo secreto y el contexto del relato de una memoria visionaria que, como tantas veces afirmó, se origina desde la perspectiva de la muerte: la poesía «es el relato de cómo se avanza hacia la muerte, pero, simultáneamente, es también el arte de implicar placer en este relato» (Gamonedada, 2004b: 15).

Desde sus primeros libros, y de manera definitiva en *Descripción de la mentira*, Gamoneda se afirma como un poeta de la conciencia histórica encarnada, del tiempo corporeizado. No es posible cantar lo heroico, apenas documentar lo que se ha perdido. En opinión de Miguel Casado, en este poemario «no solo cristaliza la voz más personal de Gamoneda, sino que se crea también el espacio en que va a desplegarse toda su obra posterior» (Gamoneda, 2004a: 597).

Así, en el inicial *La tierra y los labios* (1947-1953, un conjunto de poemas juveniles que no se publicaron en un libro independiente), el yo lírico va asumiendo el valor genérico de la especie hasta transmutarse en un hombre que sufre:

Es un hombre. Va solo por el campo.
Oye su corazón, cómo golpea,
y, de pronto, el hombre se detiene
y se pone a llorar sobre la tierra.

Juventud del dolor. Crece la savia
verde y amarga de la primavera.

Hacia el ocaso va. Un pájaro triste
canta entre las ramas negras.

Ya el hombre apenas llora. Se pregunta
por el sabor a muerto de su lengua (Gamoneda, 2004a: 31).

Frente a la retórica del régimen, que cantaba la paz de los cementerios y el orden de los vencedores, Gamoneda opone la escueta violencia de un cementerio demasiado grande. Así, el poema «*Blues del cementerio*» puede interpretarse como una lápida o un epitafio que convoca a las conciencias:

Conozco un pueblo —no lo olvidaré—
que tiene un cementerio demasiado grande.
Hay en mi tierra un pueblo sin ventura
porque el cementerio es demasiado grande.
Sólo hay cuarenta almas en el pueblo.
No sé para qué tanto cementerio.

Cierto año la gente empezó a irse
y en muchas casas no quedaba nadie.
El año que la gente empezó a irse
en muchas casas no quedaba nadie.
Se llevaban los hijos y las camas.
Tenían que matar los animales.

El cementerio ya no tiene puertas
y allí entran y salen las gallinas.
El cementerio ya no tiene puertas
y salen al camino las ortigas.

Parece que saliera el cementerio
a los huertos y a las calles vacías.

Conozco un pueblo. No lo olvidaré.
Ay, en mi tierra sin ventura,
no olvidaré a mi pueblo.

¡Qué mala cosa es haber hecho
un cementerio demasiado grande! (Gamoneda, 2004a: 117).

En *Descripción de la mentira*, Gamoneda desarma la retórica del franquismo de forma contundente, al esbozar un paisaje ético en el que la mentira aparece como falsificación de la verdad y principio organizativo del dolor. El poder dictatorial miente cuando disfraza la realidad y cuando la administra, es decir, cuando reparte los papeles y decide quién debe sufrir, callar y vivir. El poeta nos pone ante los ojos la terrible violencia del lenguaje del franquismo, una mentira que mata:

Vi la muerte rodeada de árboles (árboles más esbeltos que el llanto de tus hermanas),
urces en el fulgor y la serenidad.
Vi sombra azul distribuida en sernas, sólo advertida por los animales tan antiguos como mi
corazón, por emisarios muy cansados;
la deserción sobre la boca que yo amaba (grandes banderas ante los espejos del suicidio)
y la esperanza dentro del acero (Gamoneda, 2004a: 201).

El aliento visionario de *Descripción de la mentira* se impone como un solo cuerpo poético, una respiración unitaria interrumpida por silencios. En él se inscribe el diálogo con los muertos queridos, el murmullo de los desaparecidos que acompañan desde la sombra, y también la narración ininteligible de los españoles cuando la nación se adentraba en la democracia: «cuanto ha sucedido no es más que destrucción». El texto elegíaco se erige en acusación —«la acusación estuvo demasiado tiempo dentro de tu lengua»— y contempla la transición política como un paisaje atravesado por la frustración y el sentimiento de culpa, al comprobar los ideales envilecidos y degradados: «Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte».

La poesía no olvida ni perdona. No hay reconciliación posible con el horror, apenas un dolor que tiembla desde lejos y, lentamente, alcanza la conciencia y el sufrimiento silenciado. Aquí reside la verdad y la dignidad: en los fragmentos poéticos de la memoria colectiva, como en el siguiente poema de *Libro del frío* (1992):

EN SU canción había cuerdas sin esperanza: un son lejano de mujeres ciegas (madres
descalzas en el presidio transparente de la sal).

Sonaba a muerte y a rocío; luego, tañía cañas negras: era el cantor de las heridas. Su

memoria ardía en el país del viento, en la blancura de los sanatorios abandonados (Gamoneda, 2004a: 329).

Su escritura no denuncia directamente la pedagogía de la mentira franquista; la encarna, la recuerda y, finalmente, la expone atravesándola con su verdad: «ya sólo hay luz dentro de mis ojos». Como se ha visto, la obra de Gamoneda constituye una de las formas más altas de exposición de la mentira en el grupo poético de los 50.

7. Conclusión

Esta aproximación a las poéticas de Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda demuestra que la poesía del grupo poético de los 50 combinó una conciencia crítica de la historia con una sospecha radical del lenguaje oficial como mediador de la verdad. Los cuatro autores estudiados comprendieron la mentira franquista como un fenómeno político, retórico y simbólico, que fundamentaba su legitimidad en verdades absolutas —Dios, patria, orden, paz— y en un conjunto de signos —rituales, imágenes, himnos, eslóganes—, que pretendían formar en la obediencia. Si la dictadura se sirvió del lenguaje como instrumento de control social, el poema se convirtió en el espacio donde la falsedad podía ser denunciada, mediante la ironía, el canto, el silencio o la memoria.

A pesar de las concomitancias, conviene señalar sucintamente algunas divergencias. Ángel González combate la mentira del discurso oficial con la ironía, el humor, la parodia y el monólogo dramático. Claudio Rodríguez la denuncia al contraponerla con un lenguaje que no renuncia a la utopía. El poema salva, aunque herido y consciente del engaño. José Ángel Valente la enfrenta mediante el rechazo a los lenguajes totalizantes. No opone una verdad a una falsedad, sino que busca dar un sentido más puro a la palabra, fracturando los signos sacralizados y restituyendo la memoria que había sido borrada. Antonio Gamoneda expone la mentira desde el cuerpo y la pobreza. Su dicción visionaria encarna la herida, la vergüenza y el dolor sin reconciliación. Sus imágenes atraviesan la falsedad del régimen. No obstante, todos comparten su oposición a la retórica oficial.

En la sociedad de su tiempo, estas poéticas enseñaron a leer críticamente, a desconfiar del adorno verbal, a identificar la falsedad en el gesto retórico. El poema se convirtió en un espacio de lucidez, que abrió caminos para la renovación literaria, provocando una tradición que combinó la crítica social y la desconfian-

za en el lenguaje oficial. En definitiva, la poesía de Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda desmontó la mentira estructural del franquismo con la libertad de su palabra. Su lección es clara: la palabra solo es verdadera cuando no colabora con la mentira.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo, M. (2012). «Valente en Madrid: Crónica de un aprendizaje». En C. Rodríguez Fer (coord.), *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)* (pp. 169-309). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Alarcos Llorach, E. (1996). *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Baños Saldaña, J. A. (2023). *Más perenne que el bronce: El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Santander: Genuève ediciones.
- Box, Z. (2010). *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Cano Ballesta, J. (1994). *Las estrategias de la imaginación: Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.
- Castellet, J. M. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- Champeau, G. (1990). «Una oposición discursiva al franquismo: la novela “social” o la novela “objetiva”». En J. Tussell, A. Alted y A. Mateos (coords.), *La oposición al régimen de Franco* (pp. 317-329). Tomo II. Madrid: UNED.
- Corti, E. y Renduelas, C. (2009). *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia* [documento audiovisual]. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Debicki, A. (1989). *Ángel González*. Madrid: Júcar.
- Ferrari, M. (2013). «Sobre ideología y estética en Ángel González». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, 269-280.

- Gamonedá, A. (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (2004a). *Esta luz. Poesía reunida (1947–2004)*. Epílogo de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2004b). *La voz de Antonio Gamonedá*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (2008). *Extravío en la luz*. Madrid: Casariego. Preámbulos de Amelia Gamonedá.
- González, Á. (2005). *La poesía y su circunstancia*. Edición de J. L. García Martín. Barcelona: Seix Barral.
- (2010). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- Gracia, J. (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Le Bigot, C. (2024). «El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo». En L. Bagué Quílez (ed.), *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea* (pp. 51-74). Madrid: Ediciones Complutense.
- Lechner, J. (1968). *El compromiso en la poesía española del siglo XX. I. De la generación del 98 a 1939*. Leiden: Universitaire Pers.
- Martín Gaité, C. (2016). «Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa». *Obras completas. V. Ensayos*. Madrid: Espasa.
- Mayhew, J. (1989). «The Dialectic of Signs in Claudio Rodríguez's *Alianza y condena*». *Hispania*, 72, 516-525.
- Mudrovic, W. M. (2012). *Abrir nuevos caminos. La poética transgresiva de Claudio Rodríguez*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Munárriz, M. (ed.) (2015). *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Madrid: El Corte Inglés.
- Payeras Grau, M. (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- Pérez Parejo, R. (2018). «Fuentes teóricas en la metapoesía española en la generación del '50 y la del '68: historia de una recepción». *Bulletin of Hispanic Studies*, 95 (7), 735-752.

- Rodríguez, C. (1983). *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.
- (2003). *La voz de Claudio Rodríguez*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- (2004). *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets.
- (2009). *Poesía completa (1953-1991)*. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez Fer, C. (2008). «Antonio Gamoneda o la riqueza de la pobreza». *Cuadernos del Lazarillo*, 34 (enero-junio), 27-34.
- (2018). *Valente infinito (Libertad creativa y conexiones interculturales)*. Santiago de Compostela: Cátedra Valente de la Universidade de Santiago de Compostela.
- Prieto de Paula, A.L. (1989). *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez Torre, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Valente, J. Á. (2006). *Obras completas (I: Poesía y prosa)*. Edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2008). *Obras completas (II: Ensayos)* (Andrés Sánchez Robayna editor y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer). Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Yubero, F. (2003). *La poesía de Claudio Rodríguez. La construcción del sentido imaginario*. Valencia: Pre-Textos.