

# LENGUA Y LITERATURA GALLEGAS



# Relaciones de la obra en gallego de Luís Pimentel, Celso Emilio Ferreiro y Álvaro Cunqueiro con las corrientes literarias mayoritarias en la literatura hispánica (1939-1980)

*The Relationship of the Galician Works by Luís Pimentel, Celso Emilio Ferreiro and Álvaro Cunqueiro with the Mainstream Literary Currents in Hispanic Literature (1939-1980)*

ARTURO ESCUDERO BUSTIO

arturoeb96@gmail.com  
UNED

*Recepción: febrero 2023. Aceptación: marzo 2023*

**Resumen:** el presente trabajo busca acercar los panoramas poéticos tanto en gallego como en castellano entre los años 1939 (año en que termina la Guerra Civil y comienza la dictadura franquista) y 1980 (año en que Álvaro Cunqueiro, ya en democracia, publica su obra poética *Herba aquí ou acolá*) a través de la obra de tres poetas en gallego: Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro y el propio Álvaro Cunqueiro. Con sus obras se busca conectar con las tres corrientes literarias mayoritarias en la literatura hispánica durante esos años: el existencialismo, la literatura social y el culturalismo novísimo. Tras un estudio somero de la obra de cada autor, se relaciona con otros poetas no gallegos que publicaron su obra principalmente en castellano.

**Palabras clave:** Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro, existencialismo, poesía social, culturalismo, literatura comparada.

**Abstract:** the present work tries to approach the poetic authors in Galician and Spanish between 1939 (the year in which the Civil War ended and the Franco dictatorship began) and 1980 (the year in which Álvaro Cunqueiro, already in democracy, published his poetic work *Herba aquí ou acolá*) through the work of three poets in Galician: Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro and Álvaro Cunqueiro. With his works I tried to connect with the three main literary movements

in Hispanic literature during those years: existentialism, social literature and the “novísimos” culturalism. After a brief study of the work of each author, I relate it to other non-Galician poets who published their work mainly in Spanish.

**Palabras clave:** Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro, existentialism, social literatura, culturalism, comparative literature.

## I.- INTRODUCCIÓN: POR UN ACERCAMIENTO POÉTICO

Basta ojear casi cualquier libro, manual o artículo sobre historia de la literatura en castellano o en gallego para percibir un doble aislamiento: mientras que la mayoría de los manuales del primer grupo se titulan *Historia de la literatura española*, pocos o ninguno centran parte de su estudio en la producción literaria propia de territorios españoles en los que se habla otro idioma, como Galicia, Cataluña, Euskadi, etc. Las *Historias de la literatura española* se convierten, por tanto, en *Historia de la literatura en español*, siempre y cuando entendamos español como sinónimo de castellano. Las letras gallegas, por poner un ejemplo y por ceñirnos al presente trabajo, no existen, no forman parte de la literatura española, aunque Galicia sea una comunidad autónoma española con su propio Estatuto y cuente con casi tres millones de habitantes, la mayoría de ellos bilingües.

Sin embargo, ambas literaturas no pueden estar tan separadas la una de la otra (podemos recordar que García Lorca escribió poesía en gallego o que, más actualmente, Manuel Rivas se ha convertido en un superventas en ambas lenguas). La interrelación entre ambas literaturas existe y sería interesante acercarse a estudiarla, porque eso nos serviría para comprenderlas mejor y, ya puestos, para lograr una sociedad más unida.

El objetivo del presente trabajo es realizar un acercamiento al panorama poético de la dictadura franquista en ambas literaturas para intentar encontrar puntos comunes y posibles diferencias entre ambas creaciones poéticas, especialmente en torno a tres movimientos, uno de carácter europeo y otros más bien hispánicos: el existencialismo, la literatura social y el culturalismo. Todo ello con la finalidad de ahondar en la proximidad existente entre ambas literaturas y de demostrar que, tanto la poesía en gallego como en castellano han discurrido por sendas similares (por no decir la misma senda) a lo largo de buena parte del siglo xx. Por ello, los límites temporales a los que me ciño serán 1939, por ser el año en el que terminó la Guerra Civil y comenzó la dictadura franquista, y 1980, año en el que Álvaro Cunqueiro publicó *Herba aquí ou acolá*, si bien la mayoría de sus versos fueron escritos durante las décadas de 1950, 60 y 70.

## II.- RELACIONES ENTRE AMBAS LITERATURAS ENTRE 1939 Y 1980

Antes de la Guerra Civil, la literatura en gallego había alcanzado, gracias al esfuerzo de los escritores de principios del siglo xx y a la generación *Nós*, un punto de calidad y modernidad que la habían posicionado a la misma altura

que otras literaturas peninsulares y europeas. A pesar del desastre de la contienda, tras la Guerra Civil se pueden encontrar similitudes entre la poesía en gallego y su homóloga en castellano tanto en las líneas temáticas más representativas, como en las características propias de cada generación poética, aunque bien es cierto que, como principal diferencia, se aprecia un desfase temporal de la gallega con respecto a la castellana. Lo que en castellano se edita durante la década de 1940, en gallego, y aunque proceda de poetas de la misma generación y con los mismos años, no se publicará hasta una o dos décadas más tarde.

De entre aquellos autores que nacieron a finales del siglo XIX, existe cierta relación, por ejemplo, entre la vida y la obra de Luis Pimentel, que cursó el doctorado en Madrid en los años 20 y frecuentó la Residencia de Estudiantes, y algunos autores de la generación del 27 como García Lorca o Cernuda. La obra del autor gallego está atravesada por motivos simbolistas y surrealistas, más propios de la preguerra que de la posguerra, además de exhibir un carácter decadente «ou simplemente esteticista», Forcadela (1996: 1063), como ya se verá más adelante. Por otro lado, Álvaro Cunqueiro (1911-1981), aunque, por fecha de nacimiento, sea posterior a Pimentel, demuestra en sus primeras obras poéticas, publicadas en la década de 1930, como *Mar ao norde* (1932), *Poemas do si e do non* (1933) o *Cantiga nova que se chama ribeira* (1933), una marcada influencia del simbolismo francés y del surrealismo vanguardista, tendencias que continúa en *Donado corpo delgado* (1950).

Entre aquellos autores nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX, se observa un intimismo empapado de una visión trascendental, cuando no pesimista, como se puede apreciar en los casos de Luis Rosales (1910-1992), con *La casa encendida* (1949) o Leopoldo Panero (1909-1962) con *Escrito a cada instante* (1949) por parte de la literatura en castellano, y Celso Emilio Ferreiro (1912-1979) con *O soño sulagado* (1954), Pura Vázquez Iglesias (1918-2006) con *Íntimas* (1952), Aquilino Iglesia Alvariño (1909-1961) con *De día a día* (1960) o *Lanza de Soledá* (1961), o Xosé María Díaz Castro (1914-1990), con *Nimbos* (1960). El classicismo temático de algunos autores gallegos, como el Aquilino Iglesia Alvariño de *Cómaros verdes* (1947) se acerca más cronológicamente al garcilasismo formal y temático de los autores en castellano de la misma década, como, por ejemplo, el Dionisio Ridruejo de *Sonetos a la piedra* (1943).

Es en los autores de la *Escola da Tebra* donde mejor se pueden apreciar las similitudes con los autores castellanos de su misma época, aunque estos sean un poco mayores, pues Blas de Otero o Gabriel Celaya nacieron en 1916 y en 1911, respectivamente, frente a Manuel María o a Manuel Cuña Novás, de 1929 y 1926, respectivamente. Ambas generaciones vivieron la guerra siendo niños o adolescentes, por lo que no participaron activamente en ella, ambas generaciones crecieron física y sentimentalmente en el ambiente desastrado de la posguerra, ambas generaciones fueron a la universidad y utilizaron la poesía, en un inicio, como expresión de un sentimiento angustiado frente a la existencia, y ambas generaciones terminaron desembocando en la poesía social, comprometida frente a las injusticias de la realidad circundante. Las siguientes palabras sobre la *Escola da Tebra* podrían referirse, perfectamente, a los autores en castellano:

A poesía da Escola da Tebra clama contra a inxustiza de tanta dor, de tanto horror revirado contra a humanidade, nun dramático discurso contra a mesma inxustiza da existencia. Mais o conflito íntimo foi derivando cara a tensión entre o individual e o colectivo, e tería como saída a denuncia e o berro incorformista, nun progresivo avance cara á voz colectiva e o compromiso político. (Forcadela 1996: 1070-1071).

Una vez más y como ocurría en las otras generaciones, se puede apreciar un desfase temporal entre los autores en castellano, que publican sus obras principales de esta etapa existencialista aún no social en la década de 1940 (*Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, es de 1944, y *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero, ya encaminado hacia la poesía social, es de 1950), y los poetas gallegos, que comenzaron publicando sus obras existencialistas en la década de 1950 (*Muiñeiro de brétemas*, de Manuel María, es de 1950, y *Fabulario novo*, de Manuel Cuña Novás, es de 1952).

La temática social empapó ambas literatura, si bien con diferentes *tempos*: mientras el apogeo de este tipo de poesía en castellano se encuentra en la década de 1950, en gallego no será hasta la década de 1960, con la publicación de *Longa noite de pedra*, de Celso Emilio Ferreiro, en 1962, año en el que, en la poesía en castellano, la literatura social estaba dando sus últimos coletazos, y los autores de la generación del 50 ya había comenzado a publicar sus obras (*Compañeros de viaje*, de Jaime Gil de Biedma, es de 1959).

Por otro lado, el culturalismo novísimo también tiene presencia en ambas literaturas, aunque, mientras en castellano este movimiento contó con varios autores de distinto signo (pues es grande la diferencia entre las poéticas de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión o Clara Janés), en gallego casi el único representante durante la dictadura de una poesía de referencias culturales es Álvaro Cunqueiro, con *Herba aquí ou acolá* (1980). Destaca, eso sí, el intento renovador del movimiento *Rompente*, ya a finales de la década de 1970. A propósito de este movimiento, comenta Helena González Fernández:

El propósito de *Rompente* era apoderarse de la poesía y «actualizarla» para ayudar a transformar la sociedad, por eso deciden cambiar el canon (prefieren a Manuel Antonio a Celso Emilio) y aproximarse a la realidad rechazando los modelos estilizados que habían heredado. Proponen además cambios importantes en los patrones genéricos, en el soporte e incluso en los canales, y todo esto, además, resultaba extraordinariamente novedoso en el sistema literario gallego. *Rompente*, en 1976, más que un grupo era una idea de revolución poética de fronteras vagas. González Fernández (1997: 264)

La principal diferencia que se puede apreciar en ambas literaturas es, por lo tanto, el desfase temporal ya comentado anteriormente con el que las mismas corrientes literarias se van asentando y evolucionando en ambas lenguas. Sería interesante estudiar por qué y cómo esos movimientos van dando lugar a autores y obras de características similares, aunque algo distanciadas en el tiempo, además de ver en qué puntos se han influenciado mutuamente. El ecosistema social, cultural y editorial en el que fermentan las corrientes literarias obviamente debe influir.

Relacionado con la situación política de la posguerra, mientras el uso del castellano se instituyó como la única lengua aceptable, el uso del gallego quedó relegado casi al silencio, por lo que su uso vino indisolublemente unido a una toma de postura ideológica de defensa no solo del idioma, sino de la identidad gallega, lo que ha hecho que parte de la poesía intimista escrita en la década de 1940 se haya visto no como una visión acomodada con la sociedad circundante, sino como «un discurso evasivo da realidade ou conducente a transformala a través do poder do símbolo nun proceso de radicalización crecente» (Forcadela 1996: 1058). El tema de Galicia y lo gallego recorre, como no puede ser de otra manera, la mayoría de la poesía escrita en estas décadas.

Otra diferencia notable es, sin duda, la diferencia entre el número de libros publicados en castellano y en gallego. Por eso mismo sorprende que la literatura gallega, mucho más acotada y ahogada, tanto en la producción como en la distribución de sus obras, haya dado lugar a algunos autores tan interesantes y relevantes como Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro o María Mariño. Esta diferencia ha ido disminuyendo conforme han pasado los años.

Mientras en la literatura en castellano existe una corriente que busca continuar la línea vanguardista iniciada antes de la Guerra Civil, como puede ser el postismo de Carlos Edmundo de Ory y Gloria Fuertes o el surrealismo de Miguel Labordeta, en gallego no existe un movimiento que busque continuar con la poética de autores precedentes incluidos dentro del creacionismo o el futurismo, como puede ser (por su calidad literaria) Manuel Antonio. Sí perdura, en cambio, el movimiento neotrobadoresco previo a la guerra civil y enmarcado en la poesía hispánica de los años treinta, que buscaba aunar tradición y vanguardia, especialmente en el libro *Dona do corpo delgado* de Álvaro Cunqueiro, publicado en 1950 y que se estudiará más adelante.

### III.- TRES POETAS GALLEGOS

#### 1.- Luis Pimentel

*Penso no amigo que se foi soliño.  
E no salseiro que o barréu do barco.  
E nos respradores que mira  
con ollos que a lúa xa no encanta.*

«Luis Pimentel», Aquilino Iglesias Alvariño, en González Garcés, 1976: 128-131.

##### 1.1.- La poesía de Luis Pimentel

Luis Pimentel, alias de Luis Benigno Vázquez Fernández, nació en Lugo en 1895. Con catorce años ya había compuesto un pequeño libro de poesía en gallego, influido por la lectura de Rosalía de Castro (Díaz Díaz, 2014: 254), poeta a la que se sentirá muy unido durante toda su vida. Después de estudiar Medicina en la Universidad de Santiago de Compostela, marchó a Madrid a cursar el

doctorado. Allí residió en la icónica Residencia de Estudiantes y trabó relación con algunos poetas de la época, como Lorca o Alberti, de edades similares. Aunque algunos estudiosos han querido unir su poesía a la de la generación del 27, como Agustín Fernández (2007), que afirma que «el lenguaje coloquial con imágenes aparentemente inconexas ecos musicales recuerda la poesía deshumanizada anterior a la guerra. En definitiva, se pueden encontrar algunas similitudes entre los poemas del 27 y los de Pimentel» (Agustín Fernández 2007: 39), otros autores defienden su independencia con respecto a los poetas en castellano: «Sin embargo es esta una poesía muy personal, alejada de las modas imperantes y ajena a las innovaciones vanguardistas» (Agustín Fernández 2007: 36).

Luis Pimentel solo publicó un libro de poesía en su vida, *Triscos*, en una pequeña edición que únicamente incluía ocho poemas. El resto de sus versos publicados en vida aparecieron en diferentes revistas literarias de la época, como *Ronsel*, (fundada, entre otros, por él, en 1924), *Guión*, *Yunque* o *Vanguardia Gallega*. Sus dos libros más leídos aparecieron, sin embargo, tras su muerte, ocurrida en febrero de 1958: *Sombra do aire na herba*, escrito en gallego, en 1959, y *Barco sin luces*, escrito en castellano<sup>1</sup> en 1960. Su obra ha sido antologada y reeditada en múltiples ocasiones, como es el caso de *Poesía galega*, editado por Xerais en 1989.

La poesía de Luis Pimentel ha sido tratada, como ya he explicado anteriormente, desde estudios que la emparentan con la generación del 27, aunque sería más acertado abordarla como una amalgama de modernismo y existencialismo intimista. «Poemas de carácter impresionista (...), simbolista (...), surreal (...), decadentes ou simplemente esteticistas», afirma Forcadela (1996: 1064). Dice David Díaz que sus poemas transmiten «sensacións e sentimentos moi diversos, en que predominarán, iso si, a percepción da dor, dunha certa angustia existencial» (Díaz 2014: 253). Más claro se muestra Ricardo Carballo Calero, cuando afirma que:

El ámbito geográfico de Pimentel es la provincia; el ámbito sentimental, el romanticismo; el ámbito estilístico, el impresionismo; el ámbito métrico, la arritmia. Todo ello constituye un complejo bastante matizado, tenso, inestable, en el que se mezclan elementos arcaicos y actuales. Por una parte, Pimentel parece haberse formado sobre los simbolistas más conservadores, más románticos —Jammes era su poeta predilecto—. Pero la imagen en Pimentel, aunque siempre al servicio de movimientos afectivos, muestra una osadía, una libertad, una alacridad que lo aproximan a los simbolistas más avanzados. (Carballo Calero 1980: 49)

<sup>1</sup> Existe cierta disparidad de opiniones sobre si el libro originalmente estaba escrito en gallego o en castellano. Según Díaz Díaz (2014: 256), es una «versión en español dun poemario galego que estaba preparado para ser editado por Nos». Sin embargo, según Agustín Fernández (2007: 38), el libro «fue compuesto íntegramente en castellano, a pesar de que se hayan encontrado algunos originales gallegos». Apunta Forcadela (1996: 1063) que «existe a crenza de que Luis Pimentel escribiu moi poucos versos en galego aínda que si propiciou que estes fosen traducidos desde o español por algún dos seus amigos».



Poeta intimista, algunos de los temas que trata Pimentel en su obra son la soledad, el paisaje, la poesía, la melancolía (que podríamos denominar *saudade*), la muerte... a través de un lenguaje muy estilizado y cuidado, hondamente descriptivo, en el que el peso del símbolo es mayor que el referente real. Lo que se sugiere es, en la poesía de Pimentel, más importante que lo que se dice. Ello denota una gran carga del modernismo hispánico.

Al paisaje y a la ciudad de Lugo le dedica varios poemas, especialmente dos, titulados «Paseo» y «Paseos», en su libro *Sombra do aire na herba*. En ellos, el poeta se posiciona como mero espectador de la “aldea” en la que vive y del paisaje que la rodea, símbolo (al igual que ocurre en la poesía de Machado) del interior y de los sentimientos del poeta: «De sutaque sorprendín á mañá / entrando na vila», v. 1-2 (Pimentel 1989: 24). La contemplación aparece explícita en versos como «Contemplo un ceo tenro / coma una finísima lá azul» o «Eu vexo —para eso son poeta—», v. 2-3 y 19 (Pimentel 1989: 52-54). El paisaje urbano es la canción que el poeta escucha fragmentariamente (pues está formada por múltiples sonidos independientes) y que transcribe en forma de poema, poema pequeño y casi irrelevante: «Unha canción que se cae e se levanta. / O polvo nas alas e tamén o ceo. Unha canción tan lonxana e lene / comoa sombra do aire sobre a herba», v. 12-15 (Pimentel 1989: 24). El otro poema de fondo urbano, sin embargo, el paisaje cede protagonismo frente a un cadáver, cuyo sepelio observa el poeta. La mirada del muerto y la del poeta se identifican y funden en el mismo objeto observado, el «ceo tan tenro» comentado más arriba. Sobre el tema del paisaje como símbolo poético, escribe Carballo Calero que «solo es exacto que su alma estuviera llena de paisaje gallego, sin llamamos paisaje gallego a su ciudad de Lugo, a las laamendas y plazuelas de su capital de provincia (...). Rincón triste y apacible» (Carballo Calero 1980: 45).

Otro tema relevante en la poesía de Pimentel es la propia noción de poesía, entendida por el autor como una suerte de conjuro casi místico capaz de redimir al ser humano. Esta visión mística, casi religiosa («A poesía é o gran milagre do mundo» titula un poema suyo), lo emparenta con una visión de raíces románticas del arte. «Pimentel cree que la Poesía es Belleza (...). La poesía conduce a la Verdad, hacia la perfección» (Fernández 2007: 39). La poesía sirve para educar y para mostrar a quien vive alejado de la sensibilidad «as rosas invisibles na noite», v. 28 (Pimentel 1989: 28). La poesía tiene un poder creador sobre la realidad: «Nomearás calquera cousa / —árbol, cabalo, pedra...— / e veralos nacer coa súa vida máis íntima, / cos seus contornos máis puros.», v. 38-41 (Pimentel 1989: 28). La propia figura del poeta aparece revestida de cierta aura de poder y magia: «Eu son o poeta elexido / pra fustigar, facer fuxir / os misteriosos cabalos de sombra», v. 42-44 (González Garcés 1976: 74).

Dentro del tema de la poesía, la figura de Rosalía de Castro aparece en los versos pimentelianos como un verdadero fantasma que empapa e influye en la visión del poeta. De especial interés son los dos poemas dedicados a la poeta decimonónica, «A Rosalía» y «Outra vez Rosalía», donde se dibuja un escenario tétrico y decadente, gótico, por el que una Rosalía errante camina y observa a los hombres: «Eu véxote así: / crespós nas estrelas, / ollos abertos de menos mortos cravados nas salas do pazo», v. 4-6 (Pimentel 1989: 30). Sobre el verso

«Ela chorou por todos e pra sempre», v. 2 (Pimentel 1989: 30), escribe Forcadella (1996: 1065) que «a poeta adquire, por veces, a función sangrante dun Cristo que morrese para redimir a historia do seu pobo e aos seus coetâneos».

También trata en su poesía el tema de la Guerra Civil o, mejor dicho, su experiencia íntima de la guerra. Frente a la experiencia traumática de la guerra y a la pérdida por la represión de algunas amistades, Pimentel optó por el «exilio interior, la soledad y el enclaustramiento» (Agustín Fernández 2007: 37), posición en la que lo interior ganó peso y en la que la poesía se convirtió en un verdadero refugio al que asirse, como explica en su poema «O meu refuxio»: «a miña poesía, o meu reino, o meu refuxio...», v. 13 (González Garcés 1976: 94).

Basta el siguiente apunte de Agustín Fernández (2007: 39) como aproximación a la poética de Luis Pimentel: «el poeta puede dirigirse a Dios y de ese modo intercede por los seres desamparados ante la divinidad. Pero el hombre ha sido olvidado y el poeta se encuentra solo y abandonado. Emprende un viaje hacia su abismo interior: su poesía se hace íntima, trata temas cotidianos». A la visión demiúrgica del poeta, emparentada con el romanticismo, y un envoltorio metafórico marcadamente simbolista, le acompaña a la poesía de Pimentel un intimismo de corte existencialista (posiblemente influido por la experiencia de la guerra) en el que Dios ha abandonado al hombre, que está solo frente a la existencia.

## 1.2.- Comparación con otros autores

Dos poéticas que, a mi parecer, podrían ser contrastables por su adecuación a unas estéticas cercanas (el simbolismo de carácter intimista y cierto existencialismo) son las del poeta gallego (y castellano) Luis Pimentel y el poeta en castellano Luis Rosales, al menos en sus obras de la primera posguerra y, más concretamente, con *La casa encendida*, donde el simbolismo profundo de los elementos que aparecen en el poema se mezclan con un toque surrealista que demuestra la herencia poética de la preguerra. En la introducción a su obra poética, Montetes-Mairal y Laburta (citado en Rosales 2010: 17) expresa que:

la palabra se vincula a la trascendencia por su identificación con el alma, que a su vez se corresponde con la unidad espiritual de la memoria. Y la poesía es el lazo vinculante que establece el diálogo entre la intimidad y la trascendencia, que sacraliza el ser y el cosmos en unanueva mística de la unidad que reconcilia experiencia cotidiana y absoluta.

Es decir, que la poesía, en Luis Rosales, es la vía de expresión y de enlace entre lo cotidiano y lo trascendente, especialmente a través de la memoria. Y el símbolo da cuerpo a esa poesía. Esta reflexión puede recordarnos a ciertos poemas de Pimentel, aquellos titulados «Paseo» en los que la descripción cotidiana de un paisaje provinciano o rural sirven para pintar un estado sentimental en particular o, siguiendo el texto anterior, una visión trascendente de la existencia. En *La casa encendida*, por otro lado, la cotidianidad aparece de manos de la propia casa y los recuerdos del poeta, en los que va desgranando sus senti-

mientos más profundos. Los recuerdos y los objetos cotidianos (las diferentes estancias de su propia casa) se perfilan y poetizan a través de gran multitud de símbolos, como la «nieve» («cuando empieza la nieve, / cuando nace la nieve, / cuando crece la neve en una vida que quizá está siendo la mía», v. 28-30 (Rosales 2010: 232-233), el «silencio» («me gustaría saber para qué sirve este silencio que me rodea, / este silencio que es como un luto de hombres solos», v. 36-37 (Rosales 2010: 233), la «llave» («las llaves enredadas entre las manos / pero sirviéndole para todo como sus cinco letras, / las cinco llagas de la palabra igual, / las cinco llaves que le sonaban luego», v. 103-106 (Rosales 2010: 238), la «luz», la «grieta», la «barca», etc. Al igual que en la poesía de Luis Pimentel símbolos como las «palomas», la «lluvia», el «silencio» o la «noche» son fundamentales la significación profunda del poema.

Cierta carga surrealista es visible en ambos poetas de manera casi residual, pero como muestra de una herencia poética y generacional común: la de la generación del 27. En los poemas de Luis Pimentel, es visible en aquellos dedicados a Rosalía, donde la visión gótica que se pinta en los versos, se adereza con imágenes que se podrían leer casi como lorquianas: «seios exprimidos hasta a derradeira gota de luz; / maos entre mirto e lúa, debaixo da auga verde do estanque», v. 17-18 (Pimentel 1989: 30). En *La casa encendida*, estas «pinceladas» surrealistas también son visibles en varias partes del poema, como en la primera: «como una araña a la que tú viera caer, / a la que vieras tú cayendo siempre, / (...) a la que vieras tú cayendo hasta que te tocara en la pupila con sus patas velludas / (...) y después la sintieras penetrarte en el ojo / (...) hacia dentro de ti caminando y llenándote, / llenándote de araña», v. 72-82 (Rosales 2010: 236).

Sobre la similitud entre Luis Pimentel y miembros de la generación del 27, aquellos más cercanos a los postulados románticos y simbolistas, como el Luis Cernuda de *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1932-1933), ya se ha hablado. Antonio Rivero Taravillo, en su introducción a la edición de *La Realidad y el Deseo* de Alianza (2018), afirma sobre la figura y la obra de Cernuda algo que se podría decir igualmente sobre el poeta lucense: «El poeta retraído, solitario, que no buscaba la compañía y hasta la rehuía, con toques misántropos, era a su vez un poeta abierto, atento, que abría la compuerta de los vasos comunicantes de otros con su propia obra, muy por encima de lo que fue corriente en otros poetas españoles de su época, más limitados al horizonte nacional» (citado en Cernuda 2018: 13-14).

Si nos centramos en un poema en particular, merece la pena comparar «Cunetas», de Luis Pimentel, con «Insomnio», de Dámaso Alonso. Publicado en 1966 en *Galicia hoy*, el poema de Pimentel supone, al igual que el de Dámaso Alonso, un grito angustiado ante la incompreensión de la guerra, la muerte y la censura. Fechado entre 1937 y 1947 (Díaz Díaz 2014: 256-257), entronca con el movimiento de desarraigo existencialista que varios poetas peninsulares reflejaron en sus propias obras y cuyo máximo exponente es *Hijos de la ira*, el poemario de Dámaso Alonso publicado en 1944. Leamos ambos poemas:

*Cunetas*

¡Outra vez, outra vez o terror!

Un día e outro día, sen campás, sen protesta.

Galicia ametrallada nas cunetas dos seus camiños.

Chéganos outro berro. Señor, ¿qué fixemos?

—Non fales en voz alta—.

¿Hasta cándoo durará iste gran enterro?

Hoxe non choran mais que os que amana a [Galicia—.

¡Os milleiros de horas, de séculos, que fixeron falla

para faguer un home!

Teñen que se encher aínda as cunetas

com sangue de mestres e de obreiros. Lama, sangue e bágoas nas sulcos son  
[semente.

.....

Docemente chove.

Enviso, arrodéame unha eterna noite.

Xa non terei palabras pra os meus versos.

Desvelado, pola mañán cedo baixo por un camiño.

Nos pazos onde se trama o crimen ondean bandeiras pingando anilina.

Hai un aire de pombas mortas.

Tremo outra vez de medo.

Señor, isto é o home.

Todalas portas están pechadas.

Com ninguén poder trocar teu sorriso.

Nos arrabás, bandeiras batidas i esfarrapadas.

Deixas atrás a vila.

Tí sabes que todos os días hai un home morto na cuneta, que ninguén coñece  
[aínda.

Unha muller sobre o cadáver do seu home [chora.

Chove.

¡Negra sombra, negra sombra!

Eu ben sei que hai un misterio na nosa terra, mais alá da néboa,

mais alá do mar, mais alá da chuvia, mais alá do bosque

González Garcés (1976: 98-100)

*Insomnio*

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas  
[estadísticas]).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que  
[hace 45 años que me pudro,  
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir  
[blandamente la luz de la luna.

Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfu-  
recido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre  
lentamente mi alma,

por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, por  
qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.

Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales  
de tus noches?

Alonso (1980: 49)

En ambos poemas la situación de la sociedad, recién salida de una guerra civil terrible, se asemeja a un «gran entierro», lleno de muertos, con «más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)». En el poema de Pimentel, el lugar donde se encuentran los cadáveres son las cunetas («Galicia ametrallada nas cunetas / dos seus caminos»), que aún se engrasarán con más víctimas, «com sangue de mestres e de obreiros». Para ambos poetas, los cuerpos de los muertos y los fusilados son un triste abono para la tierra: «lame, sangue e bágoas nos sulcos / son semente» afirma el poeta gallego; «¿qué huertos quieres abonar con nuestra podredumbre?», se pregunta el castellano. Ambos poetas se ven a sí mismos en una situación desesperada, oscura, «enviso, arrodéame unha eterna noite» o muy próxima al vacío de la muerte: «a veces en la noche yo me revuelto y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro». Ambos recurren a imágenes o símbolos que buscan expresar esa oscuridad, esa falta de esperanza: en el poema de Pimentel, la lluvia («Docemente chove», «chove»), las palomas muertas («Hai un aire de pombas mortas», las banderas («bandeiras batidas i esfarrapadas») y la sombra negra («¡Negra sombra, negra sombra!»), clara referencia a la poesía de Rosalía de Castro; en el poema de Dámaso Alonso, el huracán que gime, los perros que labras, la luz de la luna que fluye «como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla» (cuya impronta surrealista a la par que lúgubre deja una huella de la poesía y del espíritu vanguardista, perdido en parte con la guerra). Sin embargo, el elemento que más asemeja ambos poemas son las imprecaciones sin respuesta a Dios.

Las preguntas retóricas y las apelaciones, planteadas a modo de gritos desesperados por hallar una explicación ante el desastre humano, aparecen en ambos poemas: «Señor, ¿qué fixemos?» «¿Hasta cuándo durará iste gran entierro?»,

«Señor, isto é o home», «Tí sabes que todos os días / hai un home morto na cuneta, / que ninguén coñece aínda.», «Y paso largas horas preguntándole a Dios», «Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?». El poema de Luis Pimentel introduce algún elemento más que no aparece en el de Dámaso Alonso, como puede ser la censura: «Non fales en voz alta» le dice Dios o se responde a sí mismo la voz del poeta que interpela a la divinidad, «Xa non terei palabras para os meus versos», aludiendo ya a la falta de capacidad para expresar los sentimientos propios, ya a la posibilidad de poder expresarse en libertad.

## 2.- Celso Emilio Ferreiro

*Falaréivos de min anque me doan  
as escuras raíces dos meus soños.  
Celso Emilio me chaman pero eu teño  
outros nomes máis irtos apuntados  
nun rexistro de ventos polifónicos  
cun fondo musical de frauta triste.*

«Falaréivos de min», Celso Emilio Ferreiro, en Ferreiro (1975: 28).

### 2.1.- La poesía de Celso Emilio Ferreiro

Celso Emilio Ferreiro nació en Celanova, Ourense, en 1914. Fue movilizado en la Guerra Civil y, tras estudiar Derecho en las Universidades de Santiago de Compostela y de Oviedo («No corazón te levo, doce Asturias», v.1, Ferreiro, 1975: 98), ejerció como procurador en Pontevedra y en Vigo, donde vivió hasta 1966, año en el que emigró a Venezuela. Vivió allí organizando actividades culturales hasta 1973, año en que volvió a España, donde pasó a dirigir el Círculo de Estudios Gallegos en el Ateneo de Madrid y trabajó como crítico literario. Murió en Vigo en 1979. Su figura estuvo siempre vinculada al mundo de la cultura, pues ya en su juventud dirigió la colección de poesía Benito Soto y fue el redactor jefe de *Finisterre*, además de colaborar con multitud de publicaciones, como el *Faro de Vigo* o *Papeles de San Armadans*. También estuvo vinculado al galleguismo, pues ya en su juventud perteneció a diferentes formaciones galleguistas, como *Mocedades galleguistas*. El día de las Letras Gallegas de 1989 celebró la figura y la obra del poeta.

Celso Emilio Ferreiro, que fue considerado por el también poeta Manuel María «el mayor poeta gallego vivo», María (1971: 11), publicó un gran número de poemarios en vida, aunque tuvo que hacer frente a varios problemas con la censura<sup>2</sup>. Sin embargo, en el presente trabajo nos interesan principalmente dos: *O soño sulagado*, de 1955, y *Longa noite de pedra*, de 1962. Posteriores

<sup>2</sup> Sobre la censura y la obra poética de Celso Emilio Ferreiro, especialmente en sus traducciones en castellano, véase Dasilva (2012).

son otros libros de poesía como *Viaxe ao país dos ananos*, de 1968, sobre su emigración a Venezuela, *Cantigas de escarnio e maldicir*, de 1968, donde «trata de recuperar el espíritu y técnicas de las cantigas de escarnio y maldecir medievales» (Rodríguez Alonso 2002: 79) o bien *Onde o mundo chámase Celanova*, de 1975.

Los dos primeros libros de poesía son especialmente significativos dentro de la poesía gallega del siglo XX, sobre todo *Longa noite de pedra*, ya que inaugura el tema social (enmarcado dentro de un movimiento más amplio, peninsular, como se comentará más adelante) y consagra a su autor como el gran poeta civil gallego, tomando el relevo del decimonónico Manuel Curros Enríquez, también natural de Celanova. Sobre el estilo de su poesía, escribe el ya mencionado Manuel María: «su poesía es una mezcla de realismo, sarcasmo, ternura y lirismo de la mejor ley, recubierto con una palabra desnuda y poderosa. Su influencia es bien clara y notoria en la poesía que vino después» (María 1971: 11).

La poesía de Celso Emilio Ferreiro es una poesía combativa, beligerante desde su primer libro, que busca denunciar la situación social en la que se crea, pero sin abandonar la profundidad lírica y el intimismo sentimental. Su simbolismo es mucho menos marcado que en la poesía de Luis Pimentel, pues, a pesar del lirismo de sus versos, su obra busca el realismo, el dibujar, más que un mundo interior (que también está presente), la realidad exterior. Más claro es él mismo en la definición de su poética realizada en 1955:

Polo que se refiére ós poetas galegos, si queren ser fideles a sí mesmos e á terra, teñen que fuxir da arqueoloxía estéril e do ruralismo pedáneo. Teñen que retorcerlle o percozo ó reiseñol do lirismo lacrimóxico, saudosento, vello estilo. En troques, eteñen que mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nos aterra; nos problemas vivos do noso tempo; nas angurias das nosas xentes. Pero con ollos recién abertos, con palabras de hoxe, con fórmulas novas en canto ó enfoque corial e á perspeitiva psicolóxica. (Ferreiro 1975: 21).

Su poesía busca autenticidad, seriedad. Además, la referencia a la realidad social se hace obligatoria, aunque no con un estilo anquilosado, ruralista o «arqueológico», sino con «fórmulas nuevas».

Su primer gran poemario, *O sonho sulagado*, publicado en 1955, puede entroncarse con el movimiento existencialista del momento (no es casualidad que el poema que abre la obra se titule «El miedo»). El poema «Olláime ben» es un buen ejemplo:

Olláime ben, eu son un arbre triste afincado na orela  
 dun río interninábel, misterioso, de muda voz coma o falar das pedras.  
 Estóu pechado en min. Alá por fora os homes viven, morren, sempre a cegas  
 camiñan apalpando a longa noite, namentras o bon Dios, calado, espreita.

v. 13-20, Ferreiro (1975: 34)

El poeta se ve a sí mismo como un árbol triste a orillas del río de la existencia, un río sin final, misterioso y mudo. La incompreensión no solo procede del exterior, sino del propio poeta, cerrado en sí mismo. Observa a los demás a su alrededor como seres que viven y mueren (reduciendo la existencia al mínimo) en una noche larga (el motivo que dará título a su siguiente libro) incompreensible y cegadora, por la que deben ir palpando más que viendo, mientras la figura de Dios y de la fe, en vez de iluminar y ayudar, se mantiene al margen, dejando al hombre en soledad.

Para comprender este sentimiento se hace insoslayable la experiencia de la guerra civil (Ferreiro llegó a estar encarcelado). En su poema «Falaréivos de min», imágenes de la represión se reúnen para recordarle al poeta la juventud perdida: «Cadeas, / lóstregos, vermes, homes en ringleira / baixo a chuvia, isa frol nada no outono. / Lonxana primavera nunca volta», v. 15-18 (Ferreiro 1975: 28).

La sensación de desesperación es incluso más evidente en su poema «Os ollos», (Ferreiro 1975: 38), donde el poeta se ve a sí mismo como un «pozo escuro tan profundo» (v.1) y a sus ojos como «craras fiestras na cárcere / dun sono sin final» (v. 6-7). A este verso continúa una afirmación desnuda, sin ningún tipo de adorno o metáfora, que podría resumir lo dicho anteriormente: «A vida non é nada» (v. 8).

Veamos un último ejemplo. En su poema «Mensaxe dende o silencio» (Ferreiro 1975: 50), dice el poeta que somos topos ciegos (la ceguera, la falta de luz, es un motivo recurrente en este tipo de poesía) que avanzan por el largo túnel de la existencia:

Non somos máis que cousas con diferentes nomes:  
camiño, verme, folla, estrela, arbre, home.

Cousas  
que o tempo há de pór podres.  
E mentras tanto  
de ningunres pra lonxe,  
igoal que toupas imos cegamente furando  
o longo túnel dunha noite  
que endexamais ten fin; sempre furando  
sin mais norte que a morte. (v. 9-20)

Sin embargo, el profundo pesimismo de estos versos choca con la hondura de otros, más esperanzados, basados en el amor, como los dedicados a su madre, «Nai» o a su amada,

«Eu en ti», «Muller», «Muller espida con mar ao fondo», o basados en la fe, como



«Palabras a un morto» («Denantes, cando andabas atafegado pola vida, / coa bolsa chea de papéis, / non eras máis que un nome entre outros nomes, / mais agora eres xa un anaco de Dios», v. 17-20 (Ferreiro 1975: 82).

Es con *Longa noite de pedra*, libro de poemas editado en 1962, cuando Celso Emilio Ferreiro pasa a convertirse en uno de los poetas más relevantes de siglo xx en gallego. La fortuna del libro, que conoció varias ediciones y traducciones, vino también de las versiones musicadas que grupos como Voces Ceibes realizaron en la época (Rodríguez Alonso 2002: 78-79), en consonancia con lo que ocurrió con poemas de Gabriel Celaya o Blas de Otero en castellano. Un dato que nos habla del éxito inmediato de la obra es que la primera edición (unos 750 ejemplares) se agotó rápidamente, aunque hubo que esperar cinco años hasta que *El Bardo* reeditara la obra (Borriero 2013: 6).

*Longa noite de pedra* toma el testigo del libro anterior, *O sonho sulagado*, en cuanto a que continúa con una visión plenamente existencialista, pesimista ante la vida y la sociedad que le rodea. El título de la obra hace referencia a la censura y la represión de la vida durante la dictadura franquista, título que comparte con el primer poema del libro, que ya nos sitúa en un universo oscuro, cerrado, carcelario, en el que todo está hecho de piedra, metáfora de la dureza, la inmovilidad, la falta de sentimientos: «I eu, morrendo / nesta longa noite / de pedra», v. 17-19 (Ferreiro 1975: 104). El libro habla de una era plúmbea, un «tempo de chorar», como titula el segundo poema, pero el lamento dolorido deja de lado, en este caso, el sentimiento personal del poeta para abrirse paso al dolor de los demás, a la preocupación por la situación en la que miles de españoles y gallegos viven bajo la dictadura. Como decía en su autopoética antes citada, en los «problemas vivos do noso tempo». De ese modo, Celso Emilio Ferreiro entronca con una serie de escritores y poetas que, desde otros puntos de España, están haciendo lo mismo y que más adelante comentaré. Un ejemplo de esta «apertura» al dolor ajeno se puede apreciar ya en el cuarto poema del libro, «Soldado». La primera persona del singular deja paso en varios poemas a la primera persona del plural: «Mentras imos andando» se titula uno de ellos.

La queja social va unida con la ironía y la burla, que se hace presente en varios versos en los que arremete, por ejemplo, contra los poetas «arraigados», contra los escritores que no denuncian los problemas de la sociedad, que no cultivan la literatura social. Un ejemplo aparece en el poema «Credo»:

(Poetas conformistas desta terra  
—testicular emporio de esqueletes—  
mentras o home loita, chora e sofre,  
cantade a violeta, a margarida,  
e desfollado a rosa reticente  
dos vosos mínimos problemas...  
decide sí a todo e medraredes).  
v.30-36, Ferreiro (1975: 124)

Celso Emilio Ferreiro llama a los «poetas conformistas» a cantar a la violeta y a la margarita, a sus «mínimos problemas», mientras la gente sufre, llora, lucha, porque así medrarán en la sociedad. La ironía está clarísima. Otro ejemplo de cierto toque de humor lo encontramos en el poema «Bautismo de sangre», Ferreiro (1975: 192), donde el poeta, rememorando su participación en la guerra como soldado, se recuerda a sí mismo como un «autómata» que tenía «eléctricos os pés i os saúdos» (v. 2).

El mundo del poeta es un mundo sombrío, apagado, gobernado por el dolor y el sufrimiento. Frente a la lucha y a la denuncia social, Ferreiro no abandona la hondura de los versos de su poemario anterior, así como las imágenes sombrías y tenebrosas. En el poema «O can danado», habla de la omnipresencia del miedo en el mundo: «medo, medo, medo, / un pozo profundísimo de medo, / espello de auga fría / no que o terror se mira eternamente», vv. 24-26 (Ferreiro 1975: 138). En el poema «O árbol» el poeta se compara a sí mismo con un árbol (al igual que en *O soño sulagado*): «Un árbol só, un árbol / espido diante a noite, / medrando, irá medrando, irá medrando / até ateigarme os ollos de formigas» (vv. 12-15).

Sin embargo, en ese pozo profundísimo en el que el poeta parece sumido, hay hueco para la esperanza y para el amor. Aunque los poemas dedicados a estos temas no los tratan como una celebración (este sí sería el caso del poema «Ti e máis eu»), sino como una conquista a realizar, como un sueño de un futuro mejor. Así, el poema «Espranza» afirma de ella (una vez más, en primera persona del plural, que «Erquerémola esperanza / sobre ista terra escura / coma quen ergue un facho / nunha noite sin lúa», vv. 1-4 (Ferreiro 1975: 142). También aparece este tema pero no visto como un sueño de futuro, sino como un recuerdo melancólico de un pasado mejor. El tema de la juventud perdida recorre todo el poemario, aunque es en el tercer poema del libro, «O reino» (Ferreiro 1975: 108) donde se evoca un pasado feliz y luminoso:

No tempo aquíl  
 cando os animais falaban,  
 decir libertá non era triste,  
 decir verdá era coma un río,  
 decir amor,  
 decir amigo,  
 era igual que nomear a primavera.  
 Ninguén sabía dos aldraxes.  
 Cando os animais falaban  
 os homes cantaban nos solpores  
 pombas de luz e xílgaros de somos.  
 Decir teu e meu non se entendía,

decir espada estaba prohibido,  
 decir prisión somente era unha verba  
 sin censo, un aire que mancaba  
 o corazón da xente.  
 ¿Cándo,  
 cándo se perdéu,  
 iste gran Reino?

La religiosidad surca una vez más este libro, al igual que el anterior. Frente al Reino de Dios, el poeta invoca un Reino equivalente, el de la libertad social e individual, alejado de censuras y represión.

## 2.2.- Comparación con otros autores

Como ya he comentado anteriormente, la poesía de Celso Emilio Ferreiro es mucho más fácil de encuadrar dentro de las coordenadas literarias peninsulares, al contrario que Luis Pimentel. Aunque no nos llevemos a equivocación, el punto de unión entre Ferreiro y otros autores y corrientes peninsulares no desmerecen su obra, también completamente personal, sino que ayuda a situarla en el mapa literario de estos años.

Cuando se publicó *Longa noite de pedra* en 1962, la literatura social llevaba ya varios años escribiéndose y debatiéndose. Por poner un ejemplo, *Cantos iberos* de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero fueron publicados ambos en 1955. La poesía social nació con el espíritu de ser «antes que nada una poesía solidaria y portavoz de la muchedumbre incapaz de expresar los sentimientos de desamparo y de injusticia, de soledad, de abandono y de rabia» (Gracia y Ródenas 2011: 103). Posteriores son otras dos obras fundamentales de Otero, *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964). La relación entre estos autores es profunda. Celso Emilio Ferreiro llega a dedicarle un poema a Celaya, «Anaco de unha carta a un poeta que vive en Madrid» (Ferreiro 1975: 206-208), que dice «Chegache ti, Gabriel, humanamente, / sinxelamente falando ás estrelas», vv. 19-20), y que muestra el interés mutuo en un proyecto común: el de mejorar la sociedad a través de la poesía.

Quizá el autor con quien comparte más afinidad literaria es Blas de Otero (1916-1979). Al igual que el poeta orensano, Blas de Otero evoluciona desde unas posiciones marcadamente existencialistas, en las que el tema de la búsqueda de Dios y de la felicidad deja al poeta sumido en un desesperado estado de conciencia, a una posición combativa, social, «esa nueva vida en la que su ancla de trascendencia será el *nosotros*» (Montetes-Mairal 2019: 280). Ejemplo de esa primera etapa existencialista son los libros *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), cuyos poemas, al igual que se podría decir de los perteneciente a *O soño sulagado*,

expresan un extremo desarraigo vital, así como la búsqueda ansiada y estéril de aquel Dios con el que poco tiempo atrás había establecido una relación amorosa estrecha y fecunda, y que ahora le ignora. Son poemas desolados. (Montetes-Mairal 2019: 288).

«Esto es ser hombre: horror a manos llenas», v. 12 (Martínez 1989: 101) dice un verso de Otero. «A vida non é nada», decía un verso ya mencionado de Ferreiro.

Sin embargo, en ambos poetas se puede observar una evolución hasta posiciones menos nihilistas, más preocupadas por la sociedad que le rodea. Si Otero un día salió a la calle y rompió todos sus versos (parafraseando su famoso poema), en Ferreiro el cambio es menos brusco, pues no debemos olvidar que él siempre mantuvo su preocupación por las injusticias sociales (como demuestra la autopoética antes mencionada). En ambos (y también en otros autores, como Celaya) hay una intencionalidad en sus versos, son conscientes de que están creando una poesía realista, comprometida. Su obra es el producto de una postura moral. Si Blas de Otero escribe sus poemas «hechos de carne y ronda», es decir, realistas, «a la inmensa mayoría», (Otero 1973: 99), Celso Emilio Ferreiro va a buscar la verdad «en ti, rexa poesía / dos homes que labouran, / taito real das cousas / que están e son, anque ningún as vexa», vv. 5-8 (Ferreiro 1975: 244).

Frente al intento de crear una poesía sencilla, comprensible para la mayoría de la población, de Gabriel Celaya, en ocasiones a costa de dilapidar la calidad poética, Blas de Otero «ostenta una irreductible calidad de *escrita* en todos los posibles niveles de análisis, desde los juegos fonéticos y morfológicos hasta las dilogías semánticas o la profusa intertextualidad con toda la tradición literaria» (Gracia 2011: 468). En este sentido también Celso Emilio Ferreiro se asemeja más a Otero que a Celaya.

El fragmento referido más arriba sobre la advertencia a los poetas «conformistas» es también una constante en la poesía de esta época en otras lenguas. Gabriel Celaya, en su archiconocido poema «La poesía es un arma cargada de futuro», carga directamente contra este tipo de escritores, sin necesidad de escudarse detrás de la ironía: «Yo maldigo la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentienden y evaden. / Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse» vv. 25-28 (Martínez 1989: 98). El uso de la ironía acerca a Celso Emilio Ferreiro a otro grupo de poetas que ya por la década de 1960 estaban publicando sus mejores obras, lo que se ha venido llamando la Generación de 1950. En ella, el descreimiento del poder renovador que la poesía pudiera tener en la sociedad les lleva a adoptar una postura distante, en cierto punto irónica, con la literatura comprometida (aunque ello no quiera decir que no exista denuncia social en sus obras). La ironía resulta menos ácida contra la poesía social en la obra de Ángel González que, al igual que Celso Emilio Ferreiro, utiliza esta actitud para desacreditar los discursos y posiciones del poder o de los «conformistas». En «Discurso a los jóvenes», Ángel González se vale también de la metáfora de la piedra para ridiculizar un típico discurso tradicional y anquilosado:

Tú, Piedra,

hijo de Pedro, nieto  
 de Piedra  
 y biznieto de Pedro,  
 esfuérzate  
 para ser siempre piedra mientras vivas,  
 ser Pedro Petrificado Piedra Blanca,  
 para no tolerar el movimiento,  
 para asfixiar en moldes apretados  
 todo lo que respira o que palpita.  
 v. 22-31, González (1997: 71-72)

En este caso la piedra es para González un símbolo de inmovilidad, de repetición en la dureza y en la terquedad (que puede abarcar generaciones, como explica el parecido simbólico entre los nombres del hijo, del padre, del abuelo, del bisabuelo...).

Dentro de la poesía social escrita en España, *Longa noite de pedra* se puede relacionar con *Harri eta herri (Piedra y pueblo)*, del vasco Gabriel Aresti (1933-1975) y publicada en 1964. La importancia y relevancia de esta obra es similar a la de Celso Emilio Ferreiro, al menos en el ámbito de la sociedad vasca. Con el símbolo de la piedra, sin embargo, Aresti quiere significar algo bien diferente a lo que significa en la obra gallega. Para Aresti, la piedra es una «metáfora identificadora de la resistencia de la colectividad vasca frente al franquismo en lo político y al capitalismo en lo social», (Aresti 2020: 13). Resistencia frente a opresión. Diferentes imágenes, pero un mismo sentido final: el pueblo (el gallego, el vasco) haciendo frente y sufriendo a la represión y la censura. Aresti continuó el proyecto con otras dos obras más: *Euskal harria (La piedra vasca)*, publicado en 1967, y *Harrizko herri hau (Este pueblo de piedra)*, publicado en 1970.

### 3.- Álvaro Cunqueiro

*Pro o eu que vive  
 e anda resiste e non esquece ren,  
 despedíndose farto de vida  
 cando a vida de meu e máila súa acaben.  
 Pro eu resucitarei que soio volven  
 os que recordan, compañeiros.*

v. 19-24, «Ese alguien de meu que nunca volve», Cunqueiro (1983: 216)

#### 3.1.- La poesía de Álvaro Cunqueiro

Álvaro Cunqueiro nació en Mondoñedo, Lugo, en 1911. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela y ya en los años 30 co-

menzó a publicar en revistas como *Galiza*. De estos años son sus poemarios *Mar ao norde* (1932), *Poemas de si e non* (1933) y *Cantiga nova que se chama ribeira* (1933). Durante la Guerra Civil comenzó a trabajar como periodista para varios medios como *Pueblo gallego* o *ABC*. Tras una estancia en Madrid, vuelve a Galicia. En 1950 publica su siguiente libro de poesía, *Dona do corpo delgado*, mismo año en que publica su relato de cuentos *Crónicas de Sochantre*. La poesía escrita en las décadas de 1950, 60 y 70 fue publicada en 1980 bajo el título *Herbas de aquí ou acolá*. Se dedicó especialmente al periodismo y a la novela, donde recabó la mayoría de su fama literaria, aunque se ha dicho que «Álvaro Cunqueiro fue siempre un poeta que invadió el campo de la novela intercomunicando ambos géneros hasta fundirlos en un estilo propio y original» (Cunqueiro 1987: 10). Ingresó en la Real Academia Galega en 1961. Murió finalmente en Vigo en 1981, convertido en uno de los escritores gallegos más importantes y populares de todos los tiempos y muy reconocido tanto en gallego como en castellano. En 1991 se le dedicó el Día de las Letras Gallegas. Jordi Gracia le define como un autor “raro” en el campo de la literatura de posguerra, cuando afirma que

Con frecuencia la rareza en literatura consiste en el cultivo de una estética a contrapelo de la dominante, pero a la condición de raro también coadyuva la periferia geográfica, la personalidad huidiza o independiente del autor e incluso el mero infortunio en la historia de la literatura [...] La propensión a una literatura ungida por la fantasía y la imaginación irrestricta no fue precisamente mayoritaria en la posguerra, pero ese fue el campo de Álvaro Cunqueiro. (Gracia y Ródenas 2011: 556)

Su poesía abarca varias etapas y, al igual que ocurría con Luis Pimentel, es difícil encajarlo en una única tendencia. Sus primeros libros de poesía, como se ha visto, aparecieron antes de la Guerra Civil. En ellos, ya deja claro una impronta tanto surrealista (en *Poemas de si e non*) como, y más especialmente, neotrobadoresca, un movimiento cercano a las vanguardias que buscaba reproducir el estilo propio de las antiguas cantigas gallegas medievales con un lenguaje moderno. Su obra más neotrobadoresca de esta época es *Cantiga nova que se chama ribeira*, aunque continúa con este mismo estilo en *Dona do corpo delgado*, publicado en 1950, aunque escrito a lo largo de los años treinta y cuarenta. Se puede considerar este libro un punto de inflexión en su obra, porque, si bien culmina con el neotrobadorismo, comienza una estética que terminará cristalizando en *Herba aquí ou acolá*, caracterizada por un marcado culturalismo,

un forte afán culturalista e no que as referencias literarias e os ecos non só das obras doutros autores señón das súas propias obras en prosa operan como un marco de intertextualidade que dota os poemas dunha polivalencia semántica e interpretativa verdadeiramente maxestuosa. (Forcadela 1996: 1067).

Se trata de una poesía retórica, que usa una sintaxis compleja, con profusión de hipérbatos y adjetivos. Basta leer los tres primeros versos de «Soledades da miña branca señor» (el término «señor» hace referencia a la poesía cortés me-

dieval, en la que la destinataria del poema amoroso, la señora feudal, aparecía nombrada en masculino):

«Escóitasma así, miña señor amada, cando do peito meu o trobo arde, / ou atrás de ti a sombra do meu soño / loucamente á tua apreixa e bica?» (Cunqueiro 1987: 150). Destaca Forcadela que, en este libro, el interés por recrear la antigua lírica medieval galaicoportuguesa decae en favor del «influxo da poesía medieval francesa, nomeadamente François Villon» (Forcadela 1996: 1067).

A las citas y referencias intertextuales mencionadas, incorpora, en este mismo poemario, dos elegías dedicadas a dos poetas gallegos fallecidos en la década de 1930, Feliciano Rolán (1907-1935) y Manuel Antonio (1900-1930), siempre con su estilo culto y rebuscado: «Nós non choramos. Finamentos tristes / desconsolado ouvido inacabábel somos», vv. 9-10 (Cunqueiro 1987: 160).

La complejidad y el afán por la intertextualidad, lo que le valió la «acusación de escapista» (Gracia 2010: 557), se acentúan en *Herba aquí ou acolá*, donde los poemas aparecen como un collage, un tapiz intelectual de motivos, temas, personajes y citas procedentes de toda la cultura occidental. Fue publicado en 1980, aunque recoge poemas escritos en las décadas anteriores (el poema que da título a la obra fue publicado en la revista *Aturuxo* en 1961). El alejamiento del autor con respecto a la poesía social, principal movimiento literario en la década de 1950 y parte de 1960, además de su triunfo en el campo de la prosa con obras como *Merlín e familia* (1955), *Crónicas de Sochantre* (1956), *Las mocedades de Ulises* (1960) o *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968), premio Nadal, explica en parte este «silencio». El propio autor lo explicaba en una entrevista a *El País*: «Desde que publiqué mi último libro de versos vino la avalancha de la poesía comprometida. Yo me encontraba un poco al margen de aquel movimiento, porque mi poesía nunca pretendió ese tipo de relación con la sociedad de mi tiempo» (*El País* 1979). Algunos autores han visto este poemario incluso como una respuesta a *Longanoite de pedra* (Forcadela 1996: 1069).

En los poemas que integran *Herba aquí ou acolá* podemos encontrar referencias al mundo clásico (Penélope en «Retorno de Ulises», Orestes en «Os catro chefes da casa de Gingiz», Dánae en «Eu son Dánae», Edipo en «Eu son Edipo»...), a autores o personajes literarios (Dante Alighieri en «Un capitán e o se cabalo», Pia de' Tolomei, un personaje de la *Divina Comedia*, en «Ricorditi di me», Pero Meogo, trovador medieval, en «Pero Meogo no verde prado», Ofelia, personaje de *Hamlet*, en «O poeta escolle abril»...) o a personajes históricos o históricos (Mahoma en «Os setenta pavillós», David y otros personajes del Antiguo Testamento en «Eu son Paltiel», Harold Goldwinson, rey medieval de Inglaterra, en «Recoñecimento de Harold Goldwinson»).

Aunque algunos de estos personajes literarios e históricos no pasan de meras referencias intertextuales que salpican algunos de los versos del autor, la mayoría de ellos son los protagonistas de los poemas, en ocasiones también los narradores. En ese caso, el poema se convierte en una especie de confesión o de relato del personaje que lo protagoniza, como es el caso de los poemas titulados «Eu son...» reseñados más arriba, o en «Ricorditi di me» (Cunqueiro 1987:

180), donde la voz poética es la de Pia de' Tolomei, que narra su vida y su desgraciado final. El poeta permite así a estos personajes defenderse de su propia historia. Pia era una mujer atractiva para muchos sieneses, «as súas olladas iban e viñan polo meu corpo / como o rulo sobre da masa de pan, á que afina» (vv. 6-7), tanto, que su prometido, el anciano Nello dei Paganelli, la asesinó, «Púxome Nello dei Paganelli / na punta dun cóitelo, coidando que eu non era virse. / E érao, aínda que luxada pola cobiza / dos sieneses ollos virís» (vv. 7-10). La propia Pia se duele de su destino, «Cortado fun antes de tempo, / eu que quixen ser lirio e pa' sei por puta / e o que sabía de bicar era por libro» (vv. 11-13).

Estas «máscaras literarias», usadas para enmarcar situaciones personales, se denominan correlatos objetivos. Sobre la poesía de Guillermo Carnero, Ignacio Javier López comenta que

el uso de correlatos objetivos no supone la eliminación del yo poético, sino que éste se expresa de modo indirecto refractándose la experiencia que el poeta quiere comunicar en un personaje o situación procedentes de la historia de cultura, y expresándose la experiencia antedicha mediante analogía. Se trata de usar la primera persona, y al mismo tiempo de eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autore siente. (Carnero 2010: 41).

En el mismo sentido se expresa Forcadela al hablar de la propia poesía de Álvaro Cunqueiro como «reflexión en clave lírica sobre lecturas, viaxes, experiencias» (Forcadela 1996: 1068).

El uso de los correlatos objetivos también acompaña a una visión unitaria de la realidad, en la que no existe discontinuidad entre un segmento y otro y ambos pueden ser incluso intercambiables. Eso explica la descripción de escenas aparentemente lejanas en el tiempo o en el espacio: no son más que una transposición del presente en el que vive el poeta, pues los sentimientos y la finalidad última es la misma. Esta imagen de la vida también se asocia a la muerte, que, según Rodríguez Alonso, aparece tratada en el libro «como metamorfosis en la naturaleza» (Rodríguez Alonso 2002: 96). Esta afirmación se puede apreciar en el poema que da título al libro, «Herba aquí ou acolá», en la que el yo poético se nos presenta como un cadáver que se transforma en la hierba que crece sobre su cuerpo y que, por lo tanto, no desaparece:

Todo depende en que ún esteña morto  
preguntando póla herba que nasce derriba  
coma por un novo corpo máis levián,  
abaneado pólo vento,  
—que trae e que leva a semente—.  
(...)



Canto vai da memoria á herba  
 por onde térreas pensativas azas  
 caladamente te recomegan.

(...)

Sin decatarse da resurrección da carne de Álvaro Cunqueiro,  
 un novo corpo limpo que soñaba co vento,  
 —beira dun río, quizabes, ou nun alto—.  
 Cunqueiro (1987: 214).

En *Herba aquí ou acolá* también se puede apreciar un interés por jugar con el lenguaje y con la melodía del poema, más allá de su significado. Así, en poemas como «Retorno de Ulises» (Cunqueiro 1987: 168), el uso de la aliteración es lo que da sentido al conjunto, como se lee en los versos «perdo novelo e novamente canto» (v. 2), «Cando o vento o novelo novelovento leva» (v. 7), «novovento, novelo nove pido» (v. 13). El uso del paralelismo se ve en el poema «Os setenta pavillós» (Cunqueiro 1987: 172), donde los versos 1, 3, 5, 7 y 9 comienzan con las palabras «Quero un pavillón» y los versos 2,4, 6, 8 y 10 comienzan con las palabras «e outro».

### 3.2.- Comparación con otros autores

Aunque la figura y la obra de Álvaro Cunqueiro supone un universo propio dentro de la literatura gallega del siglo xx, su afán culturalista, su estilo complejo y la profusión de referencias intertextuales permiten asociarlo a varios autores que comparten un mismo estilo literario, los novísimos, aunque estos últimos escriban en castellano. Sorprende, eso sí, la diferencia de edad entre unos y otro. Si Álvaro Cunqueiro nació en 1911, la mayoría de los autores que se pueden asociar al movimiento novísimo nacieron en la década de 1930 y, sobre todo, 1940.

Sin embargo, antes de llegar a la poesía novísima, cabe señalar una cierta semejanza entre la obra poética de Álvaro Cunqueiro y la que, por la década de 1940 y 1950, se estaba realizando alrededor de la revista cordobesa *Cántico*, especialmente la de Pablo García Baena (1923-2018). El nexo estaría en el gusto por lo exótico y por un estilo delicado, trabajado en la y la sintaxis. Lo separarían el afán culturalista, ausente en la poesía del cordobés, que no busca en la referencia cultural un correlato objetivo, sino simplemente el deleite del exotismo que evoca, en su capacidad de ser una vía de escape de una realidad desagradable al poeta. La poesía de Cunqueiro, además, es más narrativa que descriptiva, y no precisa de tanta adjetivación como la de García Baena.

Un ejemplo de estas similitudes y diferencias lo podríamos encontrar en los poemas «Bajo la dulce lámpara» del poeta portugués y «Unha canción foi prohi-

bida no sur» del poeta lucense: si en el primer poema la ensoñación de un niño le hace viajar por lugares lejanos que le evocan versos abarrotados de términos exóticos como «Las arcas destrozadas de alcanfor y palosanto / volcaban en carey, las telas suntuarias / y el coral, no tan ardiente como el beso del bucanero / en los pálidos labios de las virreinas», vv. 10-13 (García Baena 2018: 141), en el poema de Álvaro Cunqueiro la descripción de la escena, si bien transcurre en una «jaima» y cuenta con flautistas, bailarinas y hasta un príncipe, es mucho más sobria: «A fruta imita paxaron que non hai / namentras a bailarina sae ao meio da tenga / empuxada pólas palmas e ás voces / que repiten dez ou cen veces o ónico verso da canción», vv. 4-7 (Cunqueiro 1987: 174). Lo que en Baena es evocación y fantasía, en Cunqueiro es narración y realidad.

Sin embargo, si cabe realizar alguna comparación con la obra poética del autor gallego, es con la poesía novísima, que aparece en castellano a partir de la década de 1960 y que tiene un fuerte impulso con la aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970. Por el uso de los correlatos objetivos y por la prolijidad y refinamiento de muchas referencias culturales, se puede comparar con José María Álvarez (1942), autor de la monumental obra *Museo de Cera* (publicada por primera vez en 1976), ampliada en numerosas ocasiones y también mosaico intertextual, y más especialmente, con la obra poética del primer Guillermo Carnero (1947). En su primera obra, *Dibujo de la muerte* (1967), encontramos poemas como «Ávila», en el que el poeta, a partir de la descripción de la escultura de la tumba del príncipe don Juan en la ciudad de Ávila, reflexiona sobre la vida y la muerte y sobre la persistencia del arte frente a la finitud de la vida humana:

Por eso, entre el inmenso ladito de la noche,  
 elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste  
 no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil  
 recuerdo tibio para aquí, en la noche  
 imaginar que algún día podremos  
 inventarnos, que al fin hemos vivido.  
 V. 48-53, Carnero (2010: 117-118).

Por otro lado, en *Dona do corpo delgado*, recordemos que publicado quince años antes, en 1950, tenemos poemas como «Rondeau da dona enterrada en san Xohán de Badón, con dous anxos aos pés», en el que el poeta también utiliza la descripción de una escultura funeraria («Aloumiño a tua fronte e a briza almo-fada dos teus cabelos, / e as pontas dos meus dedos ao pousarse nos teus ollos / recoñecen na pedra un celeste azul antergo e amoroso», vv. 1-3 (Cunqueiro 1987: 156) para preguntarse en forma de *Ubi sunt?*, a partir del arte que queda en la escultura, cómo sería aquella mujer cuando aún estaba viva: «Ésa banda sedal que o teu van cingue, / qué amante de quentes bicos tróuxoa de Rocamad-dor? / Ou quezáis é un anaco da brisa que abaneaba os abeláns de antano?», vv. 16-18 (Cunqueiro 1987: 156).

Otros poemas también son comparables por su temática renacentista, como el ya mencionado «Ricorditi di me», de Cunqueiro, sobre la desgraciada historia de Pia de' Tolomei, narrada por Dante en la *Divina Comedia*, y «Boscoreale», de Carnero, sobre la muerte trágica de la también joven Beatrice Cenci, esta vez pasada por el tamiz de los diarios de viaje de Stendhal, de donde el poeta recoge su historia.

Para Cunqueiro la importancia del poema no reside en la sociedad que busca retratar o cambiar, como ocurría con los autores de literatura social, sino que lo importante es la propia lengua, es el lenguaje como creador de nuestra realidad. En palabras del propio Cunqueiro,

He tenido una fe, he tenido la sensación de haber visto el mundo por medio de la palabra. De haber descubierto, de haber reinventado el mundo por medio de la palabra, de haber utilizado la palabra como llave y como elemento casi mágico para descubrirle el rostro al mundo, averiguar algo de la condición humana, abrir algo de la tierra que vemos, del paisaje y de la luna que se pone. (González Garcés 1976: 203)

Para los novísimos, especialmente para Guillermo Carnero, sin embargo, el lenguaje poético no es más que una construcción a través de la cual no se puede acceder a ninguna realidad, sino fingirla. En este punto se distancian ambos poetas: mientras para Cunqueiro se «reinventa el mundo por medio de la palabra», para Carnero se niega:

Mientras los vanguardistas entendieron que la forma era convencional, y exhibieron dicha forma para dar cuenta de su inherente convencionalismo, los autores posmodernos son igualmente conscientes de que el tema es tan convencional como la forma. El discurso se centra así en el discurso mismo, destacando su valor convencional y al mismo tiempo su incapacidad para acceder a la realidad. La metapoesía resulta, por tanto, de una orientación negadora dentro de la literatura contemporánea. En Carnero (2010: 54).

Por otro lado, la insistencia en el mes de abril en poemas que tratan directa o indirectamente sobre la muerte (como en «O poeta escolle abril», «Herba aquí ou acolá», «Deica abril»...) recuerda a *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, poema también culturalista y collage de múltiples intertextualidades que ejerció gran influencia en toda la poesía europea. En la literatura española, Manuel Vázquez Montalbán, también poeta novísimo, es quien hace suya la herencia del poeta angloamericano, hasta el punto de titular el conjunto de su obra con un verso de *La tierra baldía*, *Memoria y deseo*.

Es, en definitiva, Álvaro Cunqueiro un poeta personalísimo que, si bien es posible relacionar con algunos autores en castellano, trazó su obra alejado de las modas del momento, como muestra el hecho de que se adelantara en varias décadas al culturalismo novísimo.

#### IV.- CONCLUSIONES

En conclusión, se puede afirmar que la poesía en gallego y la poesía en castellano han discurrido por un mismo camino a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, al menos durante la dictadura franquista, si bien se pueden observar notables diferencias entre ambos recorridos. Al desastre de la Guerra Civil le sucede un movimiento poético de cariz existencialista, angustiado ante el desastre de la guerra, que reconduce ese malestar hacia un sentimiento de incompreensión vital, basado en la falta de comunicación y en una actitud profundamente pesimista. Si en castellano este movimiento hace su aparición en la década de 1940, en gallego, la censura y la falta de capacidad de publicar libros en el idioma autóctono retrasa este movimiento hasta la década de 1950, con la Escola da Tebra y obras como *O soño sulagado* de Celso Emilio Ferreiro.

Algo parecido sucede con la poesía social, que surge en castellano en la década de 1950 (y en esa misma década comienza a decaer), mientras que en gallego no se asienta hasta 1962, fecha de la publicación de *Longa noite de pedra*, también de Celso Emilio Ferreiro. Análogo caso es el del culturalismo novísimo, que en castellano vive su esplendor en torno a 1970, mientras que en gallego, si dejamos de lado la figura de Álvaro Cunqueiro (que, además, no publica el conjunto de su obra hasta 1980), se debe esperar a finales de la década de 1970 para que el grupo *Rompente* busque un movimiento similar.

Este desfase temporal, como se ha visto, tiene varios porqués. Principalmente el hecho de que el mercado literario en gallego es mucho más reducido que en castellano, cuenta con menos autores, menos lectores y menos editoriales que difundan las obras. Parece obvio que las modas y los movimientos poéticos tardan, en consonancia, más tiempo en aparecer y asentarse. Por ello mismo, cabe reconocer la valía de muchos y muchas poetas que han mantenido, incluso en aquellos años de censura y represión, el nivel de la lírica en gallego a un nivel altísimo de calidad.

Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro y Álvaro Cunqueiro en gallego aportan gran calidad no solo a la historia de la literatura en gallego, sino al conjunto de las literaturas peninsulares. Su inclusión en los planes de estudios de literatura española (que no en castellano) es fundamental, pues ampliaría la visión de la poesía escrita en España durante la dictadura franquista. Las historias de la literatura española deberían prestar más atención a estos autores, pues enriquecería el conocimiento sobre nuestras propias literaturas. Estamos seguros que el estudio de las literaturas peninsulares favorece la cohesión y la comprensión de una cultura común, y permite completar el puzle, en este caso, de nuestra propia poesía, pues existe una fuerte interrelación entre autores en gallego, en castellano, en catalán y en euskera.

#### V.- BIBLIOGRAFÍA

##### **Obras poéticas y antologías**

Alonso, D (1980) *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés.

- Aresti, G. (2020) *El ciclo de la piedra*, Madrid, Visor.
- Carnero, G. (2010) *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Madrid, Cátedra.
- Cernuda, L. (2018) *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cunqueiro, Á. (1987) *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Ferreiro, C. E. (1975) *Obras completas, I*, Madrid, Akal Editor.
- García Baena, P. (2018) *Poesía completa*, Madrid, Visor.
- González, A. (1997) *Lecciones de cosas y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- González Garcés, M. (1976) *Poesía gallega de posguerra (1939-1975)*, 2 tomos, A Coruña, Ediciones del Castro.
- Martínez, J. E. (1989) *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia.
- Otero, B. (1973) *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada.
- Pimentel, L. (1989) *Antoloxía / Antología*, Madrid, Visor.
- Rosales, L. (2010) *La casa encendida. Rimas. El contenido del corazón*, Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1972). *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*, Madrid, Alianza Editorial.

### Estudios y artículos

- Sin autor (1979) «Álvaro Cunqueiro: “He querido ser un jardinero del lenguaje”», *El País*, [https://elpais.com/diario/1979/06/27/cultura/299282410\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/06/27/cultura/299282410_850215.html)
- Alonso, D (1952) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Agustín Fernández, S. (2007) «Luis Pimentel, poeta del abismo interior», *Maldrygal*, 10, pp. 35-43.
- Alvar, C.; Mainer, J. C. y Navarro, R. (1998) *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial.
- Borriero, G. (2013) «Un’ introduzione a Celso Emilio Ferreiro (con sei poesie di *Longa noite de pedra*)», *Orillas*, 3, pp. 1-31.
- Carballo Calero, R. (1980) «Sobre la poesía de Luis Pimentel», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3, pp. 41-50.

- Dasilva, X. M. (2012) «A censura na obra de Celso Emilio Ferreiro», *Grial*, tomo 50, vol. 195, pp. 54-71.
- Díaz Díaz, D. (2014) «A sombra da Guerra Civil en Luís Pimentel», *Moenia*, 20, pp. 253-276.
- Fernández, T. y Tamaro, E. (2004) «Biografía de Celso Emilio Ferreiro», *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Disponible en [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/ferreiro\\_celso.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/ferreiro_celso.htm).
- Forcadela, M. (1996) «A poesía galega de posguerra», en Ansede Estraviz, A. y Sánchez Iglesias, C. (ed.) *Historia da literatura galega*, 4, A Coruña, Asociación Socio-Pedagógica Galega, pp. 1057-1088.
- González Fernández, H. (1997) «Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: entre la palabra y la realidad», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, pp. 263-275.
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011) *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica.
- María, M. (1971) «La poesía gallega de postguerra», *Fablas*, 25, pp. 8-12.
- Montetes-Mairal, N. (2019) «Mística, pasión y mal de amor en la poesía de Blas de Otero», *BRAE*, tomo XCIX, vol. CCCXIX, pp. 275-299.
- Río, Á. (2010) *Historia de la literatura española II*, Madrid, RBA.
- Rivero Taravillo, A. (2018) «Introducción», *La realidad y el Deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 9-22.
- Rodríguez Alonso, M. (2002) *Historia de la literatura gallega*, Madrid, Acento.