



# LA POETICA DE LA POESIA SOCIAL EN LA POSGUERRA

Guillermo Carnero

La poesía política que el alzamiento militar de 1936 produjo sólo afecta muy tangencialmente a la postguerra. Entre 1939 y 1941 se publican *Romances de la Cruzada*, de Rafael de Balbín; *Altura*, de José M.<sup>a</sup> Castroviejo; la *Corona de sonetos en honor de José Antonio*, la *Poesía legionaria*, de José Antonio Cortázar; los *Romances y episodios de la Revolución roja*, de Félix Cuquerella; los *Romances de la Falange*, de Rafael Duyós; el *Romancero nacional*, de Ernesto La Orden, el *Romancero legionario* y el *Calendario poético de la Cruzada*, de Antonio Maciá Serrano; *Cautivas*, de Pilar Millán Astray; *Poemas de guerra*, de Alfredo Olavarría; la *Lira bélica*, de José Sanz Díaz, y la *Antología poética del Alzamiento*, de Jorge Villén. Manuel Machado publica en 1938 *Horas de oro*, con cuyo título se incorporan a sus Obras Completas una serie de poemas a Carlos V, los generales Franco y Mola y José Antonio Primo de Rivera,

más una tanda de poemas religiosos que serán el núcleo de *Horario*. Toda esta literatura ha de ser considerada a la hora de hacer el balance del compromiso poético en la postguerra española, dentro de la poesía política.

Sin embargo, el nuevo régimen surgido en 1939 no parecía dispuesto a alentar a los poetas belicistas, acaso por deseo de hacer callar a la pluralidad de voces políticas que habían sido amordazadas por los Decretos de Unificación de 1937. La política cultural del franquismo en los años cuarenta parece haberse propuesto la normalización aparente de la vida literaria nacional, y el grupo de falangistas ilustrados que da vida a la revista *Escorial* desde 1940 supo conseguirlo. *Escorial* fue una revista de pretensión ecléctica y aperturista, como declaraba el manifiesto que abre el primer número. Colaboraron en ella Azorín, Baroja y Menéndez Pidal, y se intenta el *rescate* de Unamuno,

Machado y Ortega y Gasset. Publican allí poetas de nuevas promociones (Bousoño, Hidalgo, Nora, Otero, Valverde) junto a Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. *Escorial* dedica gran atención a la poesía religiosa y a la revitalización de la del Siglo de Oro. La mitificación de esta literatura ha sido entendida por la crítica como resultado de una voluntad consciente de escapismo ante la realidad de la postguerra española; si aceptamos esta interpretación, habría que ver en *Escorial* una actitud de compromiso político con el franquismo, sólo que por omisión. La podríamos detectar igualmente en el cine español de la época, el Modernismo trasnochado de Agustín de Foxá (*El gallo y la muerte*, 1948) o la otra gran revista oficial de aquellos años: *Garcilaso*.

*Garcilaso* empieza a publicarse en 1943; su primer número se abre con una declaración de principios que rechaza la «impureza» nerudiana, alu-

diendo explícitamente a *Caballo Verde para la poesía*, y afirma una voluntad «clasicista», como diagnosticaba en *Espadaña* el P. González de Lama. *Garcilaso* fue ecléctica en la selección de colaboradores, como *Escorial*, a la que siguió también en la atención a la poesía de los Siglos de Oro. La poesía amorosa garcilasista ha sido calificada unánimemente de inauténtica y retórica; la religiosa, sacra o intimista, suele ser serena. Predomina en *Garcilaso* la estrofa tradicional, frente al versolibrismo de *Espadaña* (González de Lama se refirió al contraste en el artículo «La poesía actual», *Españada* n.º 9). De todos modos, no creo que deba ponerse a *Garcilaso* y *Espadaña* en oposición irreconciliable: la obra inicial de Eugenio de Nora tiene un gran ingrediente garcilasista, y *Garcilaso* publicó poemas de Dámaso Alonso, Garciasol o Bousoño, emparentables con la estética de *Espadaña*.

En nuestra postguerra se dan dos casos extremos en lo que se refiere al compromiso poético. Podríamos hablar de un *grado cero* en *Garcilaso*, y de un máximo en la poesía social, entendiendo que el compromiso engloba tanto las actitudes existencialistas como las preocupaciones sociales y políticas. Entre esos dos extremos hay una zona intermedia, de humanismo existencial, que se bifurca en dos: el neorromanticismo y la poesía religiosa.

El neorromanticismo y la poesía social no son incompatibles; en efecto, el primero suele aparecer, como un primer momento creativo, en la obra de los poetas sociales: es el caso de los primeros libros de Crémer, Nora, Caballero Bonald o Blas de Otero. En otros

casos, una obra uniformemente *humana*, como ocurre en José Hierro, admite una veta mínima de socialización.

En cuanto a la poesía de temática religiosa, hay que distinguir tres estratos diferentes: poesía sacra, poesía arraigada en la fe y poesía de conflicto religioso.

La poesía sacra participa de las características que antes se han enumerado a propósito de *Garcilaso*. No pretende reflejar un sentimiento íntimo y personal de la vivencia religiosa; no es más que poesía de circunstancias con elementos religiosos, y suele escribirse siguiendo modelos tradicionales cultos o popularistas. Fue la clase de poesía religiosa que el franquismo fomentó en sus publicaciones oficiales. Tenemos un temprano ejemplo en el n.º 17 de la revista *Vértice*, extraordinario de la Navidad de 1938. Me refiero a las «Coplas a la pura y limpia Concepción de María», de Rafael Laffón. En la misma revista, n.º 70 (1943), leemos un «Villancico del Nacimiento», de Manuel Machado, y un «Soli-loquio y paradoja de la muerte», de Pemán, especie de trabalenguas apelmazado acerca de la inmortalidad. Rosales escribió en esta línea su *Retablo sacro del nacimiento del Señor* (1940). Los poemas de *Horario*, de Manuel Machado, la abundante poesía religiosa de Pemán, los sonetos «La Anunciación en Florencia» y «Cristo crucificado», de Ridruejo, y los poemas «Cándida puerta» y «Virgen que el sol más pura», de Panero, son asimilables a la poesía sacra.

Se da, por otro lado, una poesía religiosa intimista y personal en la que no se pone en duda la ortodoxia religiosa, aunque el poeta pueda expresarse desde la inquietud o

la angustia existencial, como señalaba el P. González de Lama al comentar en *Espadaña* el libro *Tacto sonoro*; de Crémer, o simplemente manifestar su vivencia serena de la religiosidad. Tal es el caso de «El Dios nocturno», de Bousoño, en *Subida al amor*; «Carta en dos actos», de Rosales, en *Rimas*; «Salmo improvisado...», de Vivanco, en *Continuación de la vida*, o el libro *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos.

La poesía de conflicto religioso parece carecer de la última reconciliación con la condición humana que se deduce de una firme creencia, o bien, aunque esa creencia no falte, expresar la constatación de que no recubre la totalidad de las interrogaciones que el hombre religioso puede hacerse, interrogaciones que versan sobre la existencia de la injusticia y de la muerte, o que aluden a la insatisfacción de quien no ve correspondida su fidelidad hacia Dios, como en una especie de relación vasallática en la que hubiera, por parte del siervo-creyente, deberes pero no derechos. A veces se hace responsable a Dios del destino o del estado de España como colectividad; la procedencia unamuniana de esta temática parece innegable. La encontramos ocasionalmente en poetas como Gaos, Hidalgo (en *Los muertos*) o Bousoño (véase «Dios sobre España», de *Subida al amor*). Quien mejor encarna esa religiosidad conflictiva es Blas de Otero, en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, con tres variantes: la protesta ante la ausencia y el silencio de un Dios que no se manifiesta, la imposibilidad de alcanzarlo a través del amor humano, y la sensación de que un Dios antropomorfo se complace en mostrar su poder oprimiendo al hombre.

Podemos hablar, por lo tanto, de una poesía *humana* pero no *social* en nuestra postguerra. Tendrá su prolongación, desde aproximadamente 1960, y salvando todas las distancias, en una serie de poetas cuya humanidad se caracteriza por la desaparición o minimización de la religiosidad, el enfoque individualista de los problemas éticos, y la renuncia al dogma de la comunicación mayoritaria. Me refiero a Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Manuel Álvarez Ortega, Carlos Barral, Ricardo Defarges, Alfonso Canales o Bousoño desde *Invasión de la realidad* (1962).

Las bases del compromiso poético se hallaban sólidamente establecidas en la España anterior a la Guerra Civil. El desenlace de la misma determinó la expatriación de la inmensa mayoría de los protagonistas de la vida literaria española. Durante la Guerra Civil, el termómetro del compromiso literario señalaba la más alta temperatura, la correspondiente a la politización estricta. Una serie de circunstancias (interrupción de la posibilidad de lucha directa y activa tras la derrota, pesimismo ante el futuro, experiencia personal y sentimental del destierro) va a reducir esa temperatura, porque el exiliado se siente materialmente marginado, aunque no lo esté mentalmente, de la nueva coyuntura española. El protagonismo político, que era hasta entonces una incitación diaria y real, queda reducido a una mera inercia de esperanzas y posibilidades dudosas. Si la relación del exiliado con la coyuntura española supone un descenso de la temperatura del compromiso literario (un incremento de lo «humano» y «social» en detrimento de lo «político»), la coyuntura internacional (o sea, la Segunda

Guerra Mundial, considerada y sentida por analogía como una prolongación de la guerra española) tiende, por el contrario, a elevar esa temperatura. La incidencia de esas dos presiones contrarias sobre la actitud de los exiliados tiene la entidad suficiente para merecer un estudio específico, que no cabría en estas páginas. Además, la circulación de la obra de los exiliados en la Península fue en principio sumamente reducida, y cuando empieza a ser significativa, la poesía social de que hablamos ya ha nacido y se ha desarrollado plenamente.

Veamos qué ocurre con el compromiso en la España interior. Si volvemos al símil del termómetro, parece que la temperatura del compromiso literario durante el franquismo hubiera de ser inversamente proporcional a la virulencia con que se ejercieran represión y censura. Durante la Guerra Mundial y años siguientes, el aislamiento internacional de España supone que aquélla sea máxima. Una primera dulcificación se produce en los años cincuenta y una segunda en los sesenta, a medida que el país se va aproximando a Europa y los organismos internacionales.

Hemos de hacer algunas matizaciones a toda posible aplicación mecanicista de esa cronología a la evolución de la poesía comprometida de la postguerra española: 1) en lo que a la letra impresa se refiere, la vigilancia religiosa fue, en cuanto a la detección de heterodoxias, más intensa que la política; 2) en nuestra postguerra existió una posibilidad, aunque mínima, de expresión poética al margen de la censura, en forma de publicaciones clandestinas en el interior, o de ediciones en el extranjero; 3) la censura fran-

quista, mientras castigaba la narrativa, el teatro o el ensayo, despreció sistemáticamente la poesía, como género literario de escasa circulación y audiencia, y así podemos encontrar, incluso en los años más duros de la postguerra, casos de poesía social y a veces transparentemente política; 4) la censura, por falta de educación y sensibilidad literarias, no parece haber sido capaz de descubrir intenciones que, si no evidentes en la letra, podían funcionar dentro del pacto entre autor y lector que surge espontáneamente en toda situación carente de pluralismo ideológico y libertad de expresión.

Vayamos al grano y veamos cómo se materializa el compromiso poético en la postguerra española. Hay que empezar señalando la conjunción de síntomas que se producen en el año 1944, que es un hito en lo que a nuestro tema se refiere. Sus protagonistas son dos poetas del 27 que habían permanecido en España (Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre) y los fundadores de la revista *España*.

Es un tópico en nuestra historiografía el considerar que la publicación en 1944 de *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, vino a cambiar radicalmente el panorama poético peninsular, que venía discutiendo por otros cauces desde el fin de la guerra. El libro tiene una nueva edición, ampliada, en 1946, y lo apoyan otros títulos de su autor de significado semejante: *Oscura noticia* (1944), *Hombre y Dios* (1955).

En el prólogo puesto por el propio Dámaso a una reciente edición, se dice que *Hijos de la Ira* es un libro que inaugura en España la protesta en poesía, protesta motivada por la

experiencia, de la guerra española y de la mundial, pero trascendente a esas motivaciones hasta alcanzar un nivel de repudio ontológico de la condición humana. También se dice que el libro pretendía conseguir la comunicación con el lector y su concienciación apartándose de dos cosas: la actitud evasiva de *Garcilaso* y el lenguaje minoritario de las vanguardias de anteguerra: purismo y surrealismo. Actitud ésta que establecía uno de los rasgos esenciales en el compromiso de la poesía española de postguerra: la voluntad de comunicación, que tiene dos dimensiones. Una de restricción temática, que predica la atención a lo humano y lo colectivo; otra que consiste en utilizar un lenguaje que no sea hermético para el lector común, ni por defecto (purismo) ni por exceso (surrealismo). Lo cual no quiere decir que no pueda ejercitarse una escritura irracionalista, siempre que ello suponga aumento de expresividad sin merma de comprensibilidad.

Cuando nos dice Dámaso que con *Hijos de la Ira* no protestaba contra nada en concreto, hemos de creerlo si con ello entendemos que no militaba en ningún proyecto de oposición organizado, pero es imposible entender el libro si sobre él no se proyecta la España de 1939 a 1944. Léase el famoso poema «Insomnio», que hasta en sus interrogaciones e imprecaciones a Dios nos sugiere una lectura «social» de sus versos, más aún si relacionamos esa religiosidad conflictiva de dimensión colectiva con su precedente unamuniano; léase «La injusticia», «El último Caín» o «Mujer con alcuza», poema este último que, si tiene un significado simbólico relativo al abandono o la soledad, tie-

ne también, en su asociación con referentes reales, la posibilidad de ser leído como retrato representativo de la pobreza de una clase social, políticamente explicable. Léanse las autodeprecaciones que contienen los poemas «Monstruos» y «Dedicatoria final»: ¿hemos de darles una dimensión metafísica, o expresan la forzosa y vigilada pasividad de tantos españoles en aquellos años, asqueados de su impotencia? Porque la supervivencia, en los años cuarenta, de personas como Dámaso Alonso, aunque hubieran hecho poco más que colaborar en *Hora de España*, era un riesgo constante, aunque no quisiera comprenderlo un Luis Cernuda en su vida, libre aunque precaria, de exiliado. Es posible que el subconsciente le jugara a Dámaso una mala pasada, y le hiciera protestar de más cosas de las que él mismo querría admitir; otra mala pasada, y muy notable, le jugó, impulsado por un miedo disculpable, en su artículo «Una generación poética, 1920-1936», publicado en 1948, donde, al tiempo que rechaza la herencia vanguardista de su propia generación y persona en nombre de la «humanización», emascara la historia y sentido de esa generación pretendiendo privarla de vigor rupturista, de conciencia política y adhesión republicana, y reduciendo la conmemoración del centenario de Góngora a la famosa misa que, en su momento, capitalizó Giménez Caballero para calificar, desde las páginas de *El Sol*, a los poetas del 27 como intelectuales católicos de derechas. Y con esto no pretendo, ni por asomo, reducir en un ápice el respeto que todos, y yo el primero, sentimos por la figura humana y literaria de Dámaso Alonso, sino señalar las muchas precauciones que era ne-

cesario adoptar, para seguir viviendo, en aquella «pax romana» de los años cuarenta.

La poesía de Vicente Aleixandre siempre tuvo, desde su inicio, la «temperatura humana» que reclamaba Dámaso en 1948, y muy destacadamente en los libros de su etapa surrealista; pero va a hacerse más evidente y accesible en un libro que servirá como paradigma de humanización en los años cuarenta: *Sombra del paraíso*. Se abre con un texto, «El poeta», que es toda una declaración de principios, como lo es el titulado «Mensaje», entre muchos otros. Cuando, en el primero de los poemas citados, leemos que el amor y el dolor son el reino del poeta, reconocemos el espíritu de una época, también formulado en «El poeta canta por todos» de *Historia del corazón*, o en «Para quién escribo» de *En un vasto dominio*. Declaraciones todas ellas en solidaridad con el sentir colectivo, de atención a lo humano elemental y comunicable. En la sección «La mirada infantil» de *Historia del corazón*, en varios poemas de *En un vasto dominio* (como «Félix», «En la era», «Juana Marín») o de *Retratos con nombre* («El abuelo», «Manuel, pregonero», «Francisco López», «La obra del albañil») se acercará Aleixandre a la poesía social, en esos retratos de personajes populares, que van más allá del costumbrismo porque el poeta se identifica con ellos desde el reconocimiento de una fundamental identidad humana teñida de ternura, aunque sobre en esas estampas la visión idílica del trabajo y falte la denuncia que las calificarían de propiamente «sociales».

Más adelante citaremos otros escritos de Dámaso Alonso y Aleixandre cuando

intentemos precisar cuál era el ideario programático de la poesía comprometida de nuestra postguerra. Un compromiso en el que lo «humano» y lo «social» están sumamente próximos, respondiendo a un verdadero espíritu de época, omnipresente y avasallador, como ha dicho Carlos Bousoño refiriéndose a aquellos años. Tan avasallador es ese espíritu, que en la obra temprana de uno de los fundadores de la revista *Cántico*, de Córdoba, que en líneas generales está a cien leguas de la poesía social, en los libros *Aquí en la tierra* (1948) y *Una voz cualquiera* (1959), de Juan Bernier, vamos a encontrar verdaderos ejemplos de poesía social.

Pero donde mejor se advierte la imbricación de compromiso «humano» y «social» es en la revista *Espadaña*.

En el n.º 6 (1943) de la revista madrileña *Cisneros* publica el P. Antonio González de Lama, uno de los fundadores de *Espadaña*, un artículo-manifiesto cuyo título, «Si Garcilaso volviera», es, además de un verso de *Marinero en tierra*, de Alberti, referencia a la revista del mismo nombre, iniciada en 1943. González de Lama distingue dos grandes tendencias en la poesía de anteguerra: la surrealista, que ha desembocado en el neorromanticismo, representada por Cernuda o Aleixandre; y la tradicionalista o clasicista, arraigada en la poesía del Siglo de Oro, representada por Guillén o Gerardo Diego, y caracterizada por el pudor y la asepsia emocional, el cuidado de la forma y el cultivo de la estrofa tradicional. Los poetas de *Garcilaso* entroncan con la segunda, convirtiéndola en academicismo y retórica deshumanizada.

Frente a su actitud, que se quiere presentar como «exponente de la nueva poesía», es urgente, dice González de Lama, reducir el formalismo perfeccionista y producir una poesía de mayor «vibración anímica», con Aleixandre como ejemplo. El artículo termina declarando irónicamente: «Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero». En mayo del año siguiente aparece *Espadaña*. Junto a Lama, fueron sus creadores Eugenio de Nora y Victoriano Crémer.

Desde el precedente de *Cisneros*, es lógico ver elogiados en ese primer número a Aleixandre, Dámaso y al Gerardo Diego de *Versos humanos y Soria*. Lama, en la sección «Poesía y Verdad», define la poesía por su capacidad de afectar las zonas más profundas de la personalidad, citando a San Juan de la Cruz, y Crémer, en «España limita al Este...», proclama la necesidad de *gritar* la poesía contra las trabas garcilasistas y vanguardistas.

En el n.º 2, reseñando *Hijos de la Ira*, Lama dice estar ante un libro «frenético y sangrante», «profundo resollar de un hombre que rompe todas las normas para gritarnos su sentir» desde la superación de su purismo juvenil y la autenticidad resultante de su preocupación por la muerte y Dios; así puede darnos una poesía «sin literatura» y «plena de humanidad», en la que «resuena la voz trepidante y bronca de Job en el estercolero», de acuerdo con la época, que exige una óptica de existencialismo trágico aportada por Kierkegaard, Heidegger y Unamuno.

En el n.º 3, Lama, tratando de *Sombra del Paraíso*, lo califica de culminación serena del surrealismo humaniza-

do de Aleixandre; y Nora, con seudónimo, pasa al ataque en un artículo burlesco titulado «De la influencia del azúcar en la joven poesía», dirigido contra la literatura «clasicista» (en este caso José Luis Cano, García Nieto, Rosales y Ridruejo), del que hubo de desdecirse a medias en una burlesca retractación que insertará el n.º 5. Los antidotos a tanta dulzura son, para Nora, Dámaso Alonso y Vicente Gaos; Aleixandre no le parecía lo bastante trágico, sin duda, porque no hay en él ni angustia, ni desmesura, ni religiosidad, que son puntales de la calidad literaria para los espadañistas; así lo da a entender el P. Lama al comentar *Tacto sonoro* de Crémer en el n.º 4: «*Tacto sonoro* es un itinerario angustioso desde el mundo a Dios. Desde un mundo ruín y asqueroso, sin sentido y sin alma, a un Dios que desborda las acequias del alma». Así llegamos a un texto francamente delirante que el inevitable Lama inserta en el n.º 8, bajo el título de «La poesía religiosa». Partiendo de la dudosa premisa de que no puede haber poesía profunda «cuando el poeta no está clavado con garfios de amor o dolor al Ser que todo lo sustenta», hace un repaso esquemático de la inmediata tradición literaria. Unamuno y Machado, dice el buen Padre, no dieron la talla. El primero, por ser un «cristiano sin norma», lleno de dudas de hereje protestante; el segundo, por haber buscado a Dios entre la niebla. Ninguno de los dos «quiso atravesar el umbral de la fe para explayarse en los amplios y soleados salones de la vida cristiana». Luego vino el estéril vanguardismo, deshumanizado y desdivinizado. Y actualmente, en 1944, continúa, se están dando las condiciones propias para un retorno a la religiosi-

dad, debido a la tragedia que vive el mundo. Y para que los poetas no anden hechos unos herejes entre la niebla, hay que darles «una seria formación religiosa (...) desde la Teología especulativa hasta la Liturgia práctica». Partiendo de donde partió, no podía el P. Lama llegar a más peregrina conclusión. Nos imaginamos a todos los poetas vestidos de monaguillos y ayudando a decir misa. El P. González de Lama, que era el camuflaje de *Espadaña* frente a la censura, no representa adecuadamente el espíritu de todos sus fundadores. Aunque era un hombre culto, comprensivo y tolerante, la «humanización» literaria que él proponía estaba basada en el rechazo ascético del mundo y en la última solución de todo problema, individual o colectivo, existencial o social, en los amplios salones de la vida cristiana. Nora y Crémer iban por otros derroteros. La base que parece haber unido al trío es el repudio de la literatura de *Garcilaso*. Por otro lado, el P. Lama, al primer año de vida de la revista, ha dicho ya todo lo que tenía que decir, aunque siga redactando reseñas críticas de novedades editoriales.

En el terreno de las ideas teóricas tenemos algunas aportaciones notables en los últimos números de la revista. El n.º 39 incorpora una «Carta abierta a Victoriano Crémer», firmada por Celaya, que advierte a su alrededor exceso de «poesía poética» y «anemia de contenido» contra lo cual propone mayor humanidad, y uso de un lenguaje prosaico y vulgar. En su artículo «Poesía total» (n.º 40), José M.<sup>a</sup> Valverde sugiere que la deseable rehumanización se haga, no contra las conquistas expresivas de la generación del 27 o sin conexión

con las del 98, sino asumiendo todo ese bagaje en aras del enriquecimiento de la literatura comprometida. Enrique Azcoaga colabora en los números 42 y 47 con dos trabajos, «Los problemas del escritor» y «Primero verdad; poesía, después». En el primero, despotrica contra la pureza y el hermetismo y, contradiciendo a Valverde, no admite más totalidad poética que la derivada del arraigo en los problemas coetáneos y la voluntad de comunicación con el lector no especializado; en el segundo, se plantea la posibilidad de que tenga sentido una literatura de compromiso en sociedades sometidas a condicionamientos políticos como los que rigen en España, enlazando con los editoriales de los números 45 y 46, que proclamaban la aspiración espadañista a escribir para «la inmensa mayoría».

Una de las singularidades de los espadañistas es haber escrito lo que ahora se llama «metapoesía», es decir, poemas cuyo asunto es una reflexión sobre la poesía: en este caso, una declaración de principios que podemos unir a los textos teóricos y manifiestos citados. Crémer lo hace en «El hombre y su destino» (n.º 14) y «Quiero» (n.º 18): hay que buscar a Dios, dice, entre los que sufren injusticia, en el odio, la fosa y la cárcel, frente al escapismo de la poesía sacra, porque la función del poeta no es ocultar la realidad sino ofrecer consuelo y concienciación. Nora, en «Poesía» (n.º 28), «Lo que yo pienso sobre ello» (n.º 39) y «1949» (n.º 46): hace falta una poesía realista y denunciatoria frente a la obra de los que se afanan en verso por aumentar la belleza del mundo, «cobardes, envenenadores, vendedores de sueños». Blas de Otero, más confusa-

mente, alude a lo mismo en su poema «A Eugenio de Nora» (n.º 37).

Veamos ahora qué clase de poesía se publica en *Espadaña*, partiendo de los principios que acabamos de ver, y sin tener en cuenta el inevitable intrusismo de poetas ajenos a la orientación espadañista.

Podemos encontrar, desde luego, poesía simplemente «humana» o existencial, firmada por Caballero Bonald, José Luis Hidalgo, López Anglada, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Santos Torroella, Vivanco o, en ocasiones, los propios espadañistas.

Es frecuente la poesía religiosa, en una gama que va de la serenidad producto de la fe a la conflictividad más angustiada. Valverde, en «Salmo de las rosas» (n.º 2), oscila desde la conciencia trágica de la temporalidad que le sugiere la breve vida de la rosa, hasta la balsámica creencia en Dios resultado de observar las sucesivas floraciones del rosal; en «Elegía» (n.º 10), asciende desde el amor humano al divino. Leopoldo Panero, en «Estío» (n.º 6), ve a Dios en el espectáculo de la Naturaleza. Crémer, en «Hombre habitado» (n.º 3), y Dámaso Alonso, en «A la Virgen María» (n.º 9), partiendo de una sombría meditación existencial, hallan paz y sosiego en la afirmación de la fe. El caso más notable de poesía religiosa que hallamos en *Espadaña* es el soneto «Déjame», de Blas de Otero (n.º 47), donde el autor pide a Dios que deje de martirizarlo, lo rechaza y manifiesta deseos de poder mutilar y matar a tan encarnizado enemigo. Ante tales pataletas, que no son infrecuentes en nuestra poesía religiosa de postguerra, se pregunta uno si

no habrá que leerlas como mensajes cifrados de angustia política, porque se dan a menudo en poetas que, tras una etapa de existencialismo religioso tremendista, desembocharon en la poesía social. Lo sugiero como mera hipótesis porque poseo muy poca sensibilidad para la expresión literaria de la vivencia religiosa.

Entrando ya en la zona propiamente social de la poesía aparecida en *Espadaña*, unos cuantos ejemplos nos pondrán de manifiesto en qué consiste. Crémer da su «Elegía de la muerte en acecho» en el n.º 2, poema en el que Lechner cree ver alusiones a los muertos en defensa de la República y a la muerte en vida, reiterada día tras día, de los vencidos. A reflejar el esperpento hispánico está dedicado su romance «Viajes por el extranjero» (n.º 4). Como suplemento al n.º 20 apareció su «Fábula de B. D.», iniciales tras las que parece adivinarse el nombre de Buenaventura Durruti. «Los hombres tienen hambre» (n.º 37) y «Los pobres» (n.º 40) no precisan comentario.

Gabriel Celaya dedica un largo poema «A Pablo Neruda» en el n.º 46, refiriéndose a la politización militante de Neruda y conteniendo alusiones tan claras a la situación española y al deseo de un cambio político, que podemos calificarlo, más que de poesía social, de poesía política. Lo mismo puede decirse de «Lo que yo pienso sobre ello», de Nora (n.º 30), denuncia transparente de la violencia usada por el franquismo para reprimir el derecho de reunión y manifestación.

En mi opinión, el primer caso de poesía de alcance político en *Espadaña* es «Casa sin música», de Rafael Benítez

Claros, en el n.º 5. La casa sin música es España, un cementerio sobre el que flota el odio, donde el fusilamiento es un acontecimiento habitual y donde habitan dos clases de seres: los que han tenido que coserse los labios y los renegados que no quieren ni recordar por instinto de conservación. Un poema que podríamos llamar criptopolítico si no fuera de tan evidente interpretación, y que sorprende ver publicado en 1944.

Tampoco falta en *Espadaña* el llamado tema de España. Una «Oda a España», de Bousoño (n.º 9), «España mía» (n.º 14) y «Patria» (n.º 23), de Nora, contienen alusiones a la Guerra Civil española. «Pueblos de la meseta», de Nora (n.º 20) actualiza el tema noventayochista del paisaje rústico y sus habitantes como símbolos del trágico destino colectivo del país.

En resumen: en *Espadaña*, que se publicó desde 1944 a 1950, tenemos en germen las diversas modalidades de poesía social que se van a dar en nuestra postguerra, incluyendo la poesía política clandestina: religiosidad tremendista de posible interpretación criptopolítica; alusiones a la derrota republicana y a la posterior privación de derechos y libertades; referencias a la injusticia social; politización militante, y, finalmente, aunque no se hayan citado textos, retratos de personajes populares y proletarios con quienes se establece una corriente de solidaridad.

La verdad es que sorprende que en aquella España pudiera durar tanto la revista de que hablamos. Entre las mallas de la censura se colaron los poemas, ya mencionados, de los números 5 y 30, de Benítez Claros y Nora, respecti-

vamente. Pero en los números finales hay tal acumulación de provocaciones que no es raro atribuirle el cierre de la revista: el soneto de Blas de Otero en el n.º 47; fragmentos de una conferencia de Neruda en el 44; las despectivas alusiones de Nora (con seudónimo) a Pemán como poeta oficial del franquismo en el 46; la reclamación por Miguel Labordeta de una poesía revolucionaria, en el artículo de ese título, n.º 47, y los muchos atrevimientos de Azcoaga en su artículo, ya citado, también del n.º 47, donde se habla de «una sociedad a extinguir, ridícula y despreciable», constituida por «seres dimitidos esencialmente de su condición de hombres», de «esta monstruosidad social dentro de cuya podredumbre subsistimos cual gusanos», de «hombres enloquecidos, encarcelados, anegados en las cenizas de la libertad», y de la necesidad de «una revolución positiva, continuadora, capaz de alumbrar el principio de una era más sana y legítima que la nuestra». No sé si en aquel entonces sería o acaso fue posible enmascarar tales manifestaciones como referencias a la guerra y postguerra mundiales, o como tiradas de regeneracionismo falangista. En todo caso, el último número de *Espadaña* se imprime a comienzos de 1951. Sus planteamientos serán asumidos y prolongados en los siguientes quince o veinte años. Pero antes de referirnos a ellos hagamos una corta digresión sobre un grupo de cuatro poetas que es tradicional estudiar juntos: Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo.

En Rosales y en Vivanco podemos hablar de intimismo, de religiosidad y de otras actitudes «humanas» que nada tienen que ver con la poesía social, y lo mismo puede

decirse de Panero y Ridruejo. Sin embargo, estos dos últimos poetas han de ser tenidos en cuenta a la hora de hacer el censo de quienes abordaron el último estadio del compromiso literario, es decir, el político. No importa qué actitudes o ideologías defendieran. Lo que sí es necesario afirmar es la necesidad de no limitar el calificativo de «comprometida» a la literatura que parece encarnar o realmente encarna la oposición al franquismo. Si esto se admite para lo escrito durante la Guerra Civil, hay que admitirlo para la postguerra también. Se puede omitir la obra de un escritor por falta de calidad, pero no por sus ideas, aunque éstas nos resulten ajenas. Y, desde luego, bajo ninguna consideración puede pasarse por alto el *Canto personal*, de Leopoldo Panero. No sólo porque su autor sea mucho mejor poeta que la inmensa mayoría de los llamados sociales, sino porque *Canto personal* es un documento literario y humano de gran envergadura, el testamento de una persona que hace balance de las contradicciones y servidumbres de una vida propia mal aceptada, a remolque de todo lo cual aparecen toques de politización franquista y falangista que no deben enturbiar nuestra mirada. Lleno de nostalgia de una época pasada y mejor, al menos en lo tocante a la vida literaria y a los afectos surgidos en ella, el *Canto personal* es además una sostenida y extensa reflexión intimista sobre la poesía y el hecho de escribirla. Si por sus toques políticos y su calidad hemos de mencionarlo, quede claro que Panero no podía tener vinculación alguna con la actitud denunciatoria y condenatoria que venimos llamando «social». El mismo lo dice claramente en la obra de que hablamos: «No brindo solución, sino consue-

lo. / Mi acción directa es la mirada humana; / mi voluntad es una con mi anhelo / y mi lucha de clases Dios la gana». Por eso no hay en ella beligerancia ni militancia, sino aceptación, que es cosa muy distinta. Sí las hay en *Poesía en armas*, de Ridruejo, pero con una serenidad muy distante de la violencia vindicativa que caracteriza a la poesía política que produjo el 18 de Julio de 1936.

Y vayamos ya a la poesía propiamente social de nuestra postguerra. La escribieron personas nacidas en una amplísima zona de fechas, que podríamos cifrar en 35 años, colocando en los extremos a Victoriano Crémer y Agustín Delgado. Su vigencia se extendió, aproximadamente, entre 1950 y 1965, hablando en términos de cultivo mayoritario. La hay anterior, ya lo hemos visto al hablar de *Españada*, y posterior, hasta entrar en los años setenta. Al Norte, limita con el existencialismo humano y religioso, cuyo relevo tomará entre 1944 y 1950. Al Sur, con la llamada «última promoción de postguerra», definida por José M.<sup>a</sup> Castellet en su conocida antología de 1970. Entre 1950 y 1965, la poesía social es dominante pero no exclusiva.

Quiero señalar que en lo que va a seguir no repetiré, para no perder un tiempo precioso, lo dicho antes al analizar el contenido de *Españada*, salvo alguna referencia concreta.

Si uno se arma de lápiz, papel y paciencia, y repasa sistemáticamente el mayor número de libros de poesía social que tenga a mano, observará que esa poesía se diversifica en ocho grandes zonas temáticas que, a mi modo de ver, son las siguientes:

1.º Referencias a la Guerra Civil española. Los poetas sociales lo hacen por tener de ella una experiencia directa, unas veces de edad infantil, otras adulta, o bien porque es lógico tal punto de partida a la hora de plantearse el análisis de la situación político-social de la postguerra. Esa evocación tiene diversas modalidades: se habla de los muertos en bloque, de algún muerto individualizado por el afecto, del drástico giro que la contienda supuso para la vida española... Cuando el poeta la vivió en su infancia, el recuerdo suele estar teñido de fuerte afectividad y resentimiento en quien sabe haber perdido las alegrías e inocencias propias del niño y el adolescente. Son buenos ejemplos los poemas «Que cada uno aporte lo que sepa», de *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero, o «Presencia» y «Patria», de *España, pasión de vida*, de Eugenio de Nora.

2.º Crónica de la represión. Relatos concretos, y es de suponer que biográficos, de la conducta de las fuerzas e instituciones llamadas de Orden Público frente a la voluntad popular de dejar oír su voz disconforme o de organizarse en la clandestinidad. Es el caso del ya citado poema de Eugenio de Nora «Lo que yo pienso sobre ello», publicado en *Españada*, y luego en el libro *Contemplación del tiempo*; «Teoría del miedo», de *El corazón en un puño*, de Gabino-Alejandro Carriedo; «Elegido por aclamación», de *Grado elemental*, de Angel González, o «Universidad», de *Algunos crímenes...*, de Joaquín Marco.

3.º Sátira de la integración. En ella se hace referencia, tanto a aquellos que se sienten solidarios ideológicamente con el franquismo, co-

mo a quienes, no siéndolo, se acobardan y consienten por miedo, prudencia, afán de lucro o escepticismo. Blancos preferentes de esta sátira son: la familia católica tradicional y adinerada, el negociante o financiero y las instituciones eclesiásticas que pactan con un estado de cosas opuesto al espíritu evangélico. Algunas muestras son: «Encuentros obligados», de Eugenio de Mora, de *España, pasión de vida*; «El hijo pródigo», de José Agustín Goytisolo, en *Salmos al viento*; «Alocución a las veintitrés», de Angel González, en *Grado elemental*; «Cuando anochece», de Joaquín Marco, en *Abrir una ventana...*; «Visita a los pobres», en *Años inciertos*, de José María Valverde.

4.º Manifestación de solidaridad, humano-afectiva e ideológica, con el proletariado. Es el estrato temático más frecuente, y suele darse en forma de retrato de un determinado personaje proletario, cuya mentalidad, costumbres, virtudes, frustraciones y deseos se describen. Cuando todo ello aparece bañado en un aura de compasión y caridad cristiana, no creo que pueda decirse que estamos ante un poema social; en éste el ejercicio espiritual que he descrito es plataforma de la concienciación que el autor siente y quiere transmitir a sus lectores, la cual suele manifestarse: como voluntad de hermanamiento con el obrero, ya sea en la lucha diaria por ganar el sustento trabajando, o la lucha política; equiparando el trabajo manual del obrero con el esfuerzo del escritor, que quiere así eliminar el distanciamiento propio del intelectual y repudiar el elitismo del escritor no comprometido; o tratando de hacer comprender la autoeducación a que debe someterse el escritor

burgués cuando pretende despojarse de sus condicionamientos de clase privilegiada para integrarse en la oprimida. Podríamos enumerar poemas de este tipo y no acabar: «A Andrés Bastera», de Gabriel Celaya, en *Las cartas boca arriba*; «Friso con obreros», de Crémer, en *Nuevos cantos de vida y esperanza*; «A Luis, el carpintero...», de Leopoldo de Luis, en *Teatro real*; «Réquiem», de José Hierro, en *Cuanto sé de mí*; «La gente», de Rafael Morales, en *La máscara y los dientes*; «Teoría de la minería», de Gabino-Alejandro Carriero, en *El corazón en un puño*, y numerosos poemas de su libro *Política agraria*; «Me pido cuentas» o «Dehesa de la Villa», de José-Manuel Caballero Bonald, en *Pliegos de cordel*; «Toma de conciencia», de Valverde, en *Años inciertos*.

5.º Voluntad de lucha política. Claro que esa lucha está entre líneas, mencionada como la gran tarea común que el pueblo ha de emprender y en la que el escritor quiere participar, como un hombre más pero también en su carácter específico de alumbrador de conciencias. Los poemas de este tipo suelen adoptar un tono dinámico y enérgico, y en ocasiones aluden al olvido de la derrota de 1939 como condición necesaria para tener fe en la reconquista de la libertad y la justicia. Ejemplos: «Canto», de Nora, en *España, pasión de vida*; «España en marcha» o «Manos a la obra», de Celaya, en *Cantos iberos*; «Blanco de España», de Caballero Bonald, en *Las horas muertas*; «Anchas sílabas», de Blas de Otero, en el libro titulado *En castellano*; «El futuro», de Angel González, en *Sin esperanza, con convencimiento*. Un caso particular es «Los andaluces», de

*Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, donde se satiriza la falta de conciencia de clase y la alienación que el autor cree arraigadas en el proletariado andaluz.

6.º Agitación política. Evidentemente, esta clase de poesía, que es mejor llamar propiamente «política» en vez de sólo «social», no es la más frecuente. No ya por el hecho de que exige, para ser escrita, que un poeta haya superado las simpatías sentimentales en que encallaron la mayoría de los llamados «poetas sociales», sino porque requiere ser publicada en la clandestinidad o en el extranjero. Tenemos un temprano ejemplo en el libro, anónimo pero obra de Eugenio de Nora, aparecido clandestinamente en 1946 con el título de *Pueblo cautivo*, donde se satiriza abiertamente y sin tapujos el régimen franquista y se lanzan llamadas y consignas de acción directa para conquistar la libertad y derribar el poder imperante. Otros casos son *Las resistencias del diamante* y *Episodios nacionales*, de Celaya, impresos en Méjico y París.

7.º El tema de España. La obra de Unamuno y Machado lo ofrece en abundancia; está presente en la poesía de la Guerra Civil y el exilio, en el tremendismo religioso, en el quehacer de los garcilasistas, en el de Panero, Rídruejo, Rosales o Vivanco... Los poetas sociales lo asumirán añadiendo matices o potenciando el tono discursivo y didáctico. Entre otros muchos que se podían citar, lo tocan los poemas «Canto total a España», de *La espada y la pared*, y «Patria de la costumbre», de *Tiempo de soledad*, de Crémer; «Testimonio» y «España, una», de *Pueblo Cautivo*, «Canto», de *España, pasión de vida*, de Nora;

«Dime que sí», de *Cantos iberos*, de Celaya; «No te aduermas», «España» y «Torno», del libro *Que trata de España*, de Blas de Otero; «Apología y petición», de *Moralidades*, de Gil de Biedma; «Patria, cuyo nombre no sé», de *A modo de esperanza*, y «Silos», de *Sobre el lugar del canto*, de José-Angel Valente. En la conocida antología de José-Luis Cano *El tema de España en la poesía española contemporánea* pueden encontrarse otros ejemplos referentes a la poesía social y a sus precedentes y contexto.

Entre los poetas sociales, hablar de España es frecuente cuando se trata de expresar cualquier idea en cuyo centro se encuentre la noción de solidaridad colectiva a escala nacional, tanto si esa solidaridad apunta a un proyecto de acción política como si hace referencia a una injusticia social o económica generalizada. Invocar a España sirve igualmente para introducir una consideración crítica sobre la historia del país, remota o próxima. En los casos de poesía explícitamente política, como en *Pueblo cautivo*, de Nora, se denuncia la injuria que España sufre bajo el poder de la Dictadura, o la apropiación indebida de su nombre por quienes detentan ese poder.

8.º Internacionalización de la poesía social. No me refiero a poemas como «Crecida», de *Angel fieramente humano*, de Blas de Otero, donde se habla de una Europa destrozada por la Guerra mundial, en la que se repite la tragedia española, sino a un fenómeno que se da en nuestra poesía social a fines de los años sesenta y después, es decir, cuando la escuela ha perdido vigencia. Por cansancio, desengaño, o necesidad de

cambio, el interés se desplaza desde la problemática específicamente española hacia la de ámbito supranacional. Se ataca, por ejemplo, el capitalismo internacional tecnocrático, y el imperialismo americano. Las posibilidades de aplicación de tales asuntos a España son evidentes: los años sesenta son los del desarrollo español a la europea, la entrada en el país de gran capital extranjero, el milagro económico que supone el turismo. La crítica del neocapitalismo español e internacional se encuentra en «Civilización de la opulencia», de *Tratado de urbanismo*, de Angel González; «Costa Brava», de *Abrir una ventana...*, de Joaquín Marco; «Impresión junto a *La inacabada*», de Félix Grande, en *Música amenazada*, y en la última producción de José-Agustín Goytisolo. También se ocupa esta poesía social internacionalizada de la lucha liberadora de las minorías raciales oprimidas, o de los movimientos revolucionarios en Cuba, Vietnam o Chile. No hace falta decir que la internacionalización de la esperanza revolucionaria en nuestros poetas sociales no excluye el caso español, aunque es de suponer que el desplazamiento temático se deba a la pérdida de esperanza en la posibilidad de cambio en una España como la de los años sesenta, beneficiada por un notable despegue económico y aceptada políticamente por Occidente.

He dejado para el final unos casos especiales: José-Angel Valente, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Podría haber citado más poemas de Valente en los epígrafes anteriores: «La mentira», de *Poemas a Lázaro*, entre las sátiras de la integración; «John Cornford 1936» o «A Don Antonio Machado

1939», de *Sobre el lugar del canto*, junto a otras evocaciones de la Guerra Civil. Pero Valente aporta lo que se podría llamar «poesía social de correlato histórico», como en el poema «Una inscripción», de *A modo de esperanza*: en él se trata de recrear una situación histórica y política de tiempos de la Roma Imperial, por sus analogías con los tiempos presentes al poeta. No hay que decir que Valente vulneraba con ello el dogma del realismo testimonial y documental, pero eso no ha de extrañarnos en quien fue uno de los más lúcidos críticos, desde dentro, de las limitaciones de la poesía social.

Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral tienen, entre otras, la singularidad de haber percibido la dificultad que padece un escritor de clase burguesa acomodada para abandonar la mentalidad y el instinto de su propia clase, no obstante la voluntad y el deseo de hacerlo así, y para ser aceptado en aquella con la que, en cierto modo, se identifica ideológicamente. No es casualidad que el primer libro de Gil de Biedma se llame *Compañeros de viaje*. En *Moralidades* encontramos el registro temático propio de la poesía social española, y junto a él, la sinceridad de no enmascarar nunca sus orígenes sociales descritos con notable precisión, ni pretender hacerse pueblo por autosugestión, a redropelo de la conciencia y el gusto. Tanto de Gil de Biedma como de Barral podríamos decir lo que Manuel Machado de Miguel Sawa: «Vivió para la democracia / pero nunca pudo vencer / de su fatal aristocracia / el exquisito parecer». Así entiendo el poema «Baño de doméstica», de Barral, en *Diecinueve figuras de mi historia civil*, o «Molinillos de viento», del mismo

libro. Y así está declarado por Gil de Biedma en el que abre sus *Moralidades*, donde se incita a la flor y nata del escuadrón social a hacer examen de conciencia y penitencia:

«A vosotros, pecadores como yo, que me avergüenzo de los palos que no me han [dado, señoritos de nacimiento por mala conciencia escritores de poesía social, dedico también un recuerdo, y a la afición en general.»

Llegados a este punto, conviene preguntarse qué ideario teórico fue acompañando la aparición y desarrollo de la poesía social. Ya vimos los puntos de vista de *Espadaña* acerca de la necesaria rehumanización de la literatura. Son emparentables con los de Dámaso Alonso en su trabajo, ya citado, «Una generación poética...», o en el otro que se titula «Poesía arraigada y poesía desarraigada». También hemos comentado brevemente algunos poemas con valor de programa de Aleixandre, en *Historia del corazón* y *En un vasto dominio*. En varios textos en prosa irá Aleixandre exponiendo ideas que la poesía social aceptará y usará como bandera de prestigio. En el prólogo a la edición 1944 de *La destrucción o el amor* se declara poeta atento a «lo elemental humano» y a «lo permanente del hombre», y ajeno a toda actitud creativa elitista o «de minorías». En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1949, expone lo que iba a convertirse en moneda de curso legal en los años siguientes: la poesía, dice, «no consiste tanto en ofrecer belleza como en alcanzar propagación, comunicación». Su conferencia «Algunos caracteres de la nueva poesía española» (1955) es sintomática

de la capacidad que tuvo Aleixandre en la postguerra para captar los nuevos vientos sociales y realistas y darles una formulación que resultara coherente con su trayectoria personal. Nos dice que el tema esencial de la poesía del momento es «la vida humana en su dimensión histórica» y el hombre «localizado en un tiempo (...), en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen»; que la poesía «sólo sobrevive en cuanto sirve a los hombres», siendo omnipresente en la del momento «lo mismo la esperanza teñida de predominancia religiosa que la matizada sobre todo de fe social». Reconoce como características de la poesía joven de 1955 la intención realista y narrativa y el lenguaje sencillo y coloquial. El diagnóstico es certero, y el propio Aleixandre se sintió llamado a asumirlo en su propia obra, cuya elasticidad le permitió rozar los umbrales de lo que antes hemos considerado cuarta zona temática de la poesía social, es decir, el acercamiento a los tipos humanos y los problemas del proletariado. Acercamiento que no podemos llamar propiamente social por su índole exclusivamente humanitaria: ya hablamos de ello.

Los poetas sociales fueron muy aficionados a exponer, en prosa y en verso, puntos de vista sobre la poesía que intentaban poner en práctica. Veámoslo rápidamente.

Blas de Otero, en su poética de la *Antología consultada*, de 1952, exige solidaridad con los problemas reales e históricos y oferta de soluciones. El poema «Ni una palabra...», de *Pido la paz y la palabra*, veracidad testimonial. Según

«La vida», «Cartilla poética», «C.L.I.M.», «Belleza que yo he visto...», «Diego Velázquez», del libro *Que trata de España*, el poeta debe participar en la lucha de clases, combatir la injusticia, perseverar en su deber aunque no tenga público, y postergar la atención a la belleza ante problemas más urgentes. Como dice el autor en «Cartilla poética», entre poeta y palabra hay «un contrato social».

Gabriel Celaya es acaso quien haya dedicado más atención a este tipo de reflexiones. En la *Consultada* se declara «temporalista», o sea atento a dar testimonio de lo humano histórico, a diferencia de los «perfectistas» o buscadores de belleza eterna; afirma que la poesía es un instrumento para cambiar el mundo, que debe acoger todas las «impurezas», en el sentido nerudiano, y aspirar a ser leída mayoritariamente. En su poética en la *Antología*, de Leopoldo de Luis (1965), y en numerosos poemas de *Tranquilamente hablando* («Mi intención es sencilla [difícil]»), *Paz y concierto* («Pasa y sigue», «El martillo», «El poeta»), *Cantos iberos* («La poesía es un arma cargada de futuro», «Vivir para ver») o *Poemas tachados* («A un poeta neutral») leemos que el poeta debe olvidar todo egocentrismo y expresarse en solidaridad con los demás, que las funciones de la poesía son dar consuelo y conciencia e incitar a la acción directa, y que para ello debe ser sencilla y accesible. Ante este concepto salvacionista del quehacer literario, es lógico que considere un crimen de esa humanidad lo que en este contexto se llamará «perfeccionismo».

Podríamos comentar otros muchos textos idénticos o se-

mejantes. «Los días», de *Pueblo cautivo*; «Otra voz», de *Cantos al destino*, o «Poesía contemporánea», de *España, pasión de vida*, en el caso de Eugenio de Nora; «Los celestiales», de *Salmos al viento*, en el de José-Agustín Goytisolo; «Para un esteta», de *Quinta del 42*, en el de Hierro; «Ahora», de *Sobre el lugar del canto*; «No inútilmente», de *La memoria y los signos*, o «El poema», de *El inocente*, en el de Valente.

También la crítica se ha ocupado de definir el significado de la poesía social. José M.<sup>a</sup> Castellet, en sus *Veinte años de poesía española* (1960), obra divulgadísima y muy reeditada, constata y profetiza la caducidad de la actitud literaria simbolista y el auge de la realista, y extrae las lógicas consecuencias sobre el estilo, la temática y la función de la poesía comprometida. En su *Romancero de la resistencia española*, Dario Puccini parte de la homología entre la poesía de la Guerra Civil, la del exilio y la poesía social de la postguerra española. En el extenso prólogo que Leopoldo de Luis antepuso a su *Antología de la poesía española* se dan como características de ésta las siguientes: historicidad, realismo, narratividad, compromiso testimonial y denunciatorio, utilitarismo revolucionario y adopción de una actitud de clase.

No terminan ahí las reflexiones de la crítica y de los propios poetas sociales acerca del fenómeno literario del que estamos hablando. Críticos y poetas han sido conscientes de las dificultades de llevar a la práctica un programa como el que hemos visto, de la fisura que podía darse entre poetas y público, y de los desafueros que podía fomentar el dogma del carácter instrumental o utilitario de la poesía.

El proceso de decadencia de la Poesía Social tuvo una doble causa. Por una parte, hacia 1958-60 aparece una nueva promoción de poetas jóvenes cuya obra se presenta limpia de contactos con los dogmas del realismo: he escogido esos dos años por ser los de publicación de *Conjurados*, de Claudio Rodríguez, y *Las brasas*, de Francisco Brines. Unos años después saldrá a la luz pública una segunda promoción radicalmente opuesta, en la teoría y en la práctica, a las pretensiones de los sociales: me refiero al conjunto de poetas que reunió Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Todo esto podrían ser agentes externos, que acaso precipitaron la quiebra del realismo, o le dieron su puntilla. Pero en realidad, la poesía social llevaba en su propio seno factores destructivos, que comenzaron a operar tan pronto hubo ocasión de contrastar la efectividad de un programa como el expuesto por Celaya. Podrá emitirse sobre los poetas sociales el juicio que se quiera, pero nadie debe negarles, sino a todos, al menos a los más lúcidos, el mérito de haber sido conscientes de la ineffectividad de sus pretensiones. Los poetas sociales fueron haciendo autocrítica desde un principio, o recibiendo incitaciones para hacerla. Quisiera terminar haciendo una exposición de ese proceso.

El programa del realismo social era de un optimismo, de una fe en la capacidad de acción por medio de la palabra poética, que rayaban en la ingenuidad; y, por otro lado, imponía a sus adictos demasiadas restricciones. La mentalidad del poeta social típico era muy semejante a la renunciación cristiana del misionero. Exigía olvidar el culto a la personalidad, que es esencial

en todo poeta; lo urgía a prescindir de la brillantez literaria en nombre de la captación de un público amplio, y le aseguraba que todos esos sacrificios se verían compensados cuando, al influjo de su palabra cargada de futuro, estallara por todas partes la revolución. Muchas veces me he preguntado, y lo digo sin ironía, hasta qué punto pudo influir la catequística cristiana en la psicología del poeta social, ante estas palabras de Celaya, en su poética para la Antología, de Leopoldo de Luis:

«Repitémoslo. Recémoslo. Nadie es nadie. Busquemos nuestra salvación en la obra común. Pesemos nuestra responsabilidad. Sintamos cómo al desplegarlos sobre nosotros mismos nuestra inanidad nos angustia, y cómo, al entregarnos, al ser para los otros, al ser en los otros y al participar a compás en la edificación general del futuro, el corazón se nos ensancha, el pulso nos trabaja, la vida canta (...). Carguemos con el fardo y echémonos animosamente a los caminos matinales que ilumina la esperanza (...). No vayamos hacia los demás para hablarles de nuestra peculiaridad. Abandonemos la miserable tentación de hacer perdurable nuestro ser ensimismado (...). Demos de comer al hambriento. Demos de beber al sediento. Demos al sofocado palabras de expansión y de promesa. Anunciemos la buena nueva (...) como quien, varón de dolores, haciendo suyo cuanto pesa sobre el ser cualquiera, descubre más allá el gozo (...). Demos, al darnos, la paz y la esperanza. Demos la luz...»

Si no he entendido mal, se habla del poeta social como

de un Cristo que, cargado con la cruz y por amor a sus semejantes, no ha de temer el sufrimiento en una tarea que se equipara a la Redención. Los poetas sociales, en más de una ocasión, hubieron de desear que pasara de ellos aquel cáliz, ya que parecían faltar las condiciones objetivas de tan elevada misión, y ser estériles todos los sacrificios. Así, Joaquín Marco, en el poema «Permanencia», de *Abrir una ventana*, se pregunta a santo de qué estar siempre educando a las masas cuando apetece escribir un poema de amor. En «Orador implacable y solitario», de *Sin esperanza, con convencimiento*, de Angel González (los dos títulos, el del poema y el del libro, no tienen desperdicio), el autor se ve a sí mismo como la voz que clama en el desierto. Valente, en «Crónica 1968», de *El inocente*, no parece creer en la capacidad de la poesía para cambiar el mundo:

«Las palabras se pudren, son  
[devueltas  
como pétreo excremento,  
sobre la noche de los  
[humillados.»

La primera vez que se pone seriamente en tela de juicio la dogmática de la poesía social es en la poética de Carlos Bousoño para la *Antología consultada* de 1952, en la que se niega el realismo documental y la obsesión por el lenguaje coloquial. En la revista barcelonesa *Laye*, 1953, publica Barral un artículo, «Poesía no es comunicación», contra los aforismos que Aleixandre dio, a fines de 1950, en *Insula* y *España*, de contenido semejante a su citada conferencia de 1955 en el Instituto de España. En *Canto Personal* (1953), dice Leopoldo Panero:

«Toda la poesía, toda esa  
la que llaman social, ningún  
[obrero  
la convive en sudor de mano  
[impresa.»

En *Insula*, noviembre 1961, publicó Valente un artículo muy notable, por lo temprano de su fecha y por su profundidad doctrinal: «Tendencia y estilo», incorporado luego al libro de ensayos *Las palabras de la tribu*. Ningún comentario puede ser más claro que las palabras del mismo Valente:

«Nos hemos habituado a pensar que ciertos escritores valen por su tendencia, sin reparar en que tal modo de valorar puede ser nocivo no ya para un recto enjuiciamiento literario, sino para la tendencia en cuestión, lo que en determinados casos tal vez sea más de lamentar (...). Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión (...). El estilo puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un *a priori* estético y de un *a priori* ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca (...). Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por su antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas (...). No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones de-

ficitarias del realismo, en las que *la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente.*»

En *ABC* de 13 de julio de 1962, Gerardo Diego cree observar que la poesía social se encuentra ya en regresión, y esa es la opinión de Carlos Bousoño y Valente en una encuesta de *Insula*, diciembre 1963.

En 1963 aparece una importante antología, preparada por el mismo editor de la *Consultada*, Francisco Ribes: se titula *Poesía última*. En su poética Claudio Rodríguez habla de la poesía no como comunicación, sino como conocimiento por el poeta de su experiencia de la realidad; atribuye su autenticidad a la capacidad que tenga para producir «resultados afectivos»; niega que la propaganda sea un valor en arte, y condena, en la poesía social, la retórica del tema, el empobrecimiento del lenguaje y la eliminación de los resortes irracionales en nombre del realismo documental y crítico. Estas declaraciones de Claudio Rodríguez, junto a la poética de Valente en la misma antología, fundada en el artículo de 1961 ya citado, son síntomas claros de un estado de opinión que ya empieza a generalizarse, y del que a partir de entonces encontraremos numerosos ejemplos. En *Insula*, septiembre 1965, José Luis Cano se muestra escéptico ante la *Antología* de Leopoldo de Luis, cuya primera edición es de ese año; y también en 1965 se publica, en Puerto Rico, el libro de Vicente Gaos *Concierto en mí y en vosotros*, en cuyo «Preludio» se dice lo siguiente:

«Prefiero el diálogo a la  
[arenga  
y la verdad a la consigna

.....  
Eso del hombre colectivo,  
de la masa, del proletariado,  
de la humanidad es una

[abstracción,  
una música, una monserga,  
una solemne vaciedad

..... algo  
..... algo  
propio de los que se llaman  
políticos, hombres de acción,  
apóstoles, etcétera, etcétera.»

La *Antología de la Poesía Social*, de Leopoldo de Luis, aparece, como ya se ha dicho, en 1965, y se reedita en 1969. Por la fecha, da la sensación de que sus poetas se han reunido para presenciar su propio entierro, como don Félix de Montemar, aunque el antólogo asegure en el prólogo que la escuela goza de muy buena salud. La mayoría de ellos sigue en sus trece. Pero varios adoptan la actitud crítica que vemos exponer a Valente en 1961. Por ejemplo, Rafael Morales, para quien son «gente mutilada» tanto los «amigos de la belleza» como los «amigos del hombre» en la medida en que combaten entre sí por maniqueísmo. Los primeros traicionan las «verdades entrañables», los segundos «la sensibilidad y la inteligencia», aunque en último término, dice Morales, más derecho tienen al título de poetas «los exquisitos, desosados (sic) y desangrados esteticistas puros, pues ante todo la poesía es belleza sugerente de la palabra y por la palabra». Haciendo un símil conyugal, sigue Morales, los que se casan con la poesía para explotarla utilitariamente corren el riesgo de que ella se escape con otro. La eliminación programática de la belleza le parece a Morales un truco con el que los falsos poetas quieren justificar su incompetencia, y termina proponien-

do una actitud social que no signifique mutilaciones para el fuero estético del lenguaje. José Hierro profundiza algo más, en la línea del artículo de Unamuno «Hablemos de teatro» (*Ahora*, 1934):

«La poesía social (...) adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. Y esto es grave cuando se pretende precisamente que la poesía sea la chispa que encienda la conciencia popular (...). Esa poesía se ha quedado entre los poetas, entre los intelectuales de profesión. Por ello, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablaron del pueblo, pero no hablaron al pueblo (...). Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados (...). El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales.»

Para Hierro, la fórmula parece estar en la reivindicación de un intimismo en el que lo social pueda ser una motivación más, pero nunca un recetario preconcebido, lo cual es una justa definición de su propia trayectoria. Al peligro de hacer lo contrario se refiere en su poética José-Agustín Goytisolo. José-Angel Valente nos hace un *collage* de textos de su artículo de 1961 y de su respuesta a la encuesta de *Insula*, 1963. El benjamín de la antología, Manuel Vázquez Montalbán, no es menos taxativo:

«Ocurre que entre todos hemos hecho el juego a la poesía social y la hemos escrito como si fuera a provocar vastos movimientos de masas, como si estuviera dirigida a la inmensa mayoría, como si la poesía fuera material estratégico (...). Es decir, también

nosotros hemos cuantificado en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esa desmesura ha condicionado su ruina estética, su vejez cultural; porque la disposición moral a hacer poesía social estaba cargada de idealismo.»

En la primera edición en lengua castellana (1967) de su *Romancero de la resistencia española*, Darío Puccini reconoce que los poetas sociales atraviesan una fase de inquietud y búsqueda, y que tendrán que modificar sus postulados si quieren seguir con vida.

En 1968 se publica la *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló, que lleva en apéndice las contestaciones de los seleccionados a una encuesta del antólogo acerca de la presunta existencia de una ruptura con respecto al realismo. Caballero Bonald y Angel González no quieren reconocerla. La opinión de Valente es la que hemos ido viendo en él a lo largo de la década. Rafael Soto Vergés habla de la superación de «un equívoco y lastimoso prurito panfletario». Pero es Francisco Brines quien se expresa de manera más terminante:

«Cabría decir qué es lo que rechaza la nueva poesía al leer la mayor parte de la que le precedió: la insuficiencia expresiva (prosaísmo, pobreza de recursos, falta de estructura del poema, etc.) y la limitación temática. En la poesía que ahora bastantes escriben se intenta reaccionar frente a esto, y hay de nuevo la búsqueda de una tensión expresiva en la que fiar la intensidad del poema, y una ampliación más libre y audaz de los temas...»

En sus *Apuntes sobre poesía española de postguerra*

(1970), Félix Grande afirma que «en nombre de la poesía social se han escrito algunos de los peores poemas del mundo», y que en términos generales no es más que «un inconmensurable bodrio», aunque ese bodrio sea explicable por las circunstancias políticas de la España de postguerra, que condujeron a los poetas a perder el oremus e incurrir en errores como las preconcepciones temáticas y la pobreza expresiva, cuyo resultado fue la ineffectividad tanto estética como social. Al responder al cuestionario de la reciente antología de Antonio Hernández, *La poética del 50* (1978), José-Agustín Goytisolo señala que la poesía protestataria sirvió para que muchos poetas mediocres, que no sabían escribir, fueran encumbrados sólo por sus buenos propósitos.

De todas estas críticas, efectuadas desde dentro y desde fuera de la poesía social, podemos deducir una línea maestra de razonamiento que tiene su mejor expresión en Valente y que enlaza con la polémica acerca de los riesgos del realismo socialista y del arte proletario. Esta problemática recibió un tratamiento de gran riqueza dialéctica en manos de un ensayista que, si no puede ser considerado entre los poetas sociales, fue uno de los principales teóricos y practicantes del compromiso artístico en la postguerra española: me refiero al dramaturgo Alfonso Sastre. En 1958 publica en la revista madrileña *Acento cultural* un importante artículo titulado «Arte como construcción», que luego incorporaría al libro *Anatomía del realismo* (1965). Conste el hecho de que, aunque Sastre está centralmente preocupado por el teatro, la altura de su reflexión la hace válida para cualquier forma

artística o género literario. En «Arte como construcción» se parte de la base de que el arte es «una representación reveladora de la realidad», siendo la injusticia social una parcela de esa realidad a la que debe prestarse especial atención. La revelación de la realidad es en sí misma, dice Sastre, un compromiso socialmente progresivo. Pero no ha de entenderse que para llevarlo a cabo sea preciso rechazar determinadas formas o estilos, o privilegiar las técnicas decimonónicas del Realismo y Naturalismo. Tampoco deben aceptarse las coacciones que mutilen la conciencia moral o el sentido estético del artista: la autonomía del artista no debe ser tutelada por ningún partido político. De lo que se deduce que:

«Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha. Esa obra se nos presenta muchas veces en la forma de un arte que podríamos llamar *panfletario*. Este arte es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad).»

En opinión de Sastre, tanto el arte dirigido como el arte por el arte son dos actitudes irresponsables. Al leerlo no hay más remedio que pensar en el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente», que André Breton y Trotsky redactaron en 1938. En *Anatomía del realismo* están inmejorablemente expresadas las dudas que hemos ido viendo en los poetas sociales acerca de la efectividad de su trabajo, y las causas de la impresión de insuficiencia ideo-

lógica que la poesía social nos produce:

«Los escritores populistas (...) parten de la base falsa de creer que el problema de su comunicación con el proletariado y el de expresar sus anhelos y reivindicaciones es una cuestión de tema (proletario) y de estilo (en el sentido de prescindir de él), por lo que, procediendo habitualmente de capas burguesas, se esfuerzan en lograr simplificaciones estilísticas, miméticas con el idioma obrero y campesino (...) reducción esta que supone un estéril sacrificio literario o intelectual, dado que antes sería preciso tener el proletariado «a mano» del escritor, construir las condiciones previas a la comunicación literaria, lo que sólo es posible por el cambio revolucionario de las estructuras (...). La literatura populista (...) se limita a presentar ante la burguesía, que es la capa realmente consumidora del hecho literario, una imagen de la realidad obrera, campesina y sub-proletaria (...) pueril, falsamente patética o simplemente costumbrista.»

Aunque sin referirse a Jaime Gil de Biedma, nos hace ver Sastre que su desconfianza del realismo militante y su conciencia de las contradicciones que resultan de querer ser «compañero de viaje» cuando se es «señorito de nacimiento», era acaso la única vía de autenticidad a que hubieran podido aspirar los poetas sociales de no haber estado obsesionados por pretensiones idealistas de efectividad revolucionaria:

«El escritor de procedencia burguesa (...) tiene el pri-

vilegio de tratar el tema burgués como negación producida en el seno de la realidad burguesa, es decir, con la asunción de esa realidad en toda su complejidad, adquirida no por estudio sino por vivenciación; pero, por el contrario, corre graves riesgos (...) al tratar el tema proletario, por cuyo contenido siente una adhesión sin raíces de clase (...). De ahí la tristeza cuando se ve perderse en el populismo a escritores que podrían evidenciar las contradicciones de su clase.»

Esas contradicciones las percibieron varios poetas sociales, no sólo Gil de Biedma: hemos visto antes algunos ejemplos. Pero es evidente que no podía generalizarse una actitud que hubiera fácilmente sido tildada de derrotismo. Hemos de disculpar en cierta medida la autosugestión en que cayeron, porque sus resultados, aún siendo mayoritariamente burdos y pueriles, son el documento de las mutilaciones y limitaciones que padeció la sociedad española de postguerra, una sociedad en la que la crispación de

las conciencias podía conducir a Rafael Morales a escribir un soneto al club de la basura, o a Celaya a repetir, a la vez que publicaba varios libros al año, que las urgencias del momento requerían algo más que darle a la pluma. Y, por otro lado, los poetas sociales realizaron una notable campaña de agitación y concienciación en los medios culturales extranjeros. Si como producto estético la poesía social es difícilmente admisible, siempre será significativa como testimonio histórico.