

El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX*

The poetic engagement in Spain in the mid-twentieth century

Juan José Lanz**

Resumen

A partir de la noción sartreana de compromiso y de la recepción de tal categoría en la península ibérica, se analiza el devenir de la producción poética española hacia mediados del siglo XX, especialmente en los ribetes de su problemática estético-creativa

Palabras clave: compromiso, realismo social, realismo crítico, estalinismo, antifranquismo

Abstract

From the Sartrean notion of compromise and the receipt of that concept in the Iberian Peninsula, the evolution of Spanish poetic production in the mid-twentieth century is examined, especially in the borders of their creative aesthetic problems

Keywords: commitment, social realism, critical realism, Stalinism, anti-Franquism

En sentido estricto, la noción de “compromiso” (“engagement”), de “literatura comprometida” (“engagée”), es una noción sartreana, definida y formulada históricamente a partir de 1945 en *Les Temps Modernes* y plasmada en la obra de Jean-Paul Sartre *¿Qué es la literatura?* (1947), que vincula la escritura literaria a la acción que ésta realiza en la transformación de la sociedad, y que atiende dicha acción desde tres perspectivas diferentes: objeto, razón y destinatario de la escritura¹. El objeto de la escritura define la

* Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI2009-11728/FILO, “Direcciones de la lírica posmoderna en España”, del Ministerio de Ciencia y Tecnología

** Español, académico del Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura Facultad de Letras Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, juanjose.lanz@ehu.es

¹ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada. Buenos Aires, 1950. Vid. Denis, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Seuil. Paris, 2000. Boujou, Emmanuel (ed.). *L'engagement littéraire*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2005.

función del escritor como la de “obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (p. 57). El escritor es así un desvelador que apela “al lector para que haga pasar a la existencia objetiva el desvelamiento que emprendí por medio del lenguaje”; y el acto de lectura es la última consecuencia de “un pacto de generosidad entre el autor y el lector” (pp. 87-88). En este sentido, escribir y leer se convierten en correlatos dialécticos del mismo fenómeno, lo que implica una dimensión contextual de la que se deriva una *praxis*, pero, al mismo tiempo, un movimiento de liberación, que arriba a la transformación constante del cuerpo social, vinculando tres conceptos básicos del espíritu de posguerra: libertad, responsabilidad y angustia². La literatura se convierte entonces en “la subjetividad de una sociedad en revolución permanente” (p. 155). La constante transformación conlleva el derribo continuo de cualquier orden que tienda a “congelarse”, al mismo tiempo que supera la antinomia entre palabra y acción. Es precisamente desde esa perspectiva sartreana desde donde puede adelantarse un concepto de constante adecuación-superación de la escritura como un modo de desvelar/revelar la realidad que se materializa en una utopía social que toma cuerpo en cuanto que es nombrada en el lenguaje y que resuelve la paradoja de la crítica marxista que plantea que la denuncia de las estructuras de poder desde esas mismas estructuras consiguiera superarlas. Si el “desvelamiento”, en la concepción sartreana, es un modo de acción secundaria que permite poner al día lo impensado de la realidad social, y en consecuencia toda obra literaria supone una toma de posición, la forma estética, en su planteamiento, es indisociable de un proyecto ético, aquel que se funda a la vez en la libertad y en la responsabilidad del escritor. Así, pues, en la concepción esbozada por Sartre, el “compromiso” implica un acto, una decisión práctica que reposa sobre una cierta incertidumbre, e implica en consecuencia, una indecisión teórica: aquella que deriva de la toma de conciencia de una situación y su negación a aceptarla, y la suspensión de juicio que tal resolución comporta. Pero implica también el establecimiento de un contrato, el “contrato social” al que a través del eco de Rousseau se referirá Blas de Otero en su “Cartilla (poética)”, manifiesto en el contrato que la misma palabra revela en cuanto signo con la sociedad que la participa, sin saber a ciencia cierta cuáles serán las consecuencias de dicho contrato, ni si se será capaz de cumplir sus exigencias³. La concepción sartreana de “compromiso” se insertaba en todo un proyecto filosófico de liberación, que derivaría en la progresiva politización de la vida literaria.

Ahora bien, el planteamiento sartreano especulaba con una distinción que liberaba aparentemente a la poesía de la noción de “compromiso”. Para Sartre, el prosista trabaja con *palabras-signo*, para él las palabras son significados, significan algo; mientras que el poeta opera con *palabras-cosa*. Esta distinción operativa no podía resultar más falsificadora, puesto que el filósofo francés asumía implícitamente el propio modelo (el de *l'art pour l'art*) que trataba de criticar. Al considerar que “el escritor trabaja con significados” (p. 48) mientras que “los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje” (p. 48), asumía semejante posición a la que había planteado Paul Valéry en 1935 en “Cuestiones de poesía” al apuntar que es el “no-uso” de las palabras, del lenguaje, lo que

² Denis, B. *Op. cit.*; pp. 259-264.

³ Makowiac, Alexandra. “Paradoxes philosophiques de l'engagement” en Boujou, E. (ed.). *Op. cit.*; pp. 19-30.

caracteriza la labor del poeta⁴. En este sentido, la crítica que en 1962 Theodor W. Adorno dirige contra la noción sartreana de compromiso es acertada en los dos aspectos que cuestiona: la artificial separación que lleva a cabo Sartre de la prosa, y la remisión de la poesía a una no-utilización del lenguaje, reduce la *escritura* a una concepción abstracta y deja intocada la cuestión central del compromiso en el acto de escribir; el compromiso no es el resultado de “una elección más profunda” en las motivaciones del autor (esto es indiferente para lo escrito), sino que, gracias a su ley formal, la literatura establece una compleja relación con la realidad empírica de la que deriva y de la que escapa⁵. No en vano, Adorno y Max Horkheimer habían indagado entre 1944 y 1947, en los mismos años en que Sartre escribe en *Les Temps Modernes* su ensayo sobre la literatura, sobre la industria cultural como engaño de masas y la transformación de la cultura en valor de cambio⁶. Y su interpretación de la obra de Valéry, en “El artista como lugarteniente” (1953), resulta más completa que la sartreana, al percibir la compleja relación del purismo formal y del hermetismo con la contingencia de la individuación del sujeto en la sociedad moderna, para denunciar el automatismo de una noción de compromiso que “degrada palabra y forma a meros medios” y hace que la obra de arte siga “la línea de mínima resistencia de los consumidores”⁷. En consecuencia, podía concluir Adorno, “el compromiso como tal [...] sigue siendo políticamente ambiguo en la medida en que no se reduce a una propaganda cuya complaciente forma se burla de todo compromiso del sujeto”⁸.

En el fondo, en la concepción sartreana del compromiso perduraba, como percibía Adorno, la distinción forma / contenido, que hacía recaer el compromiso en el tratamiento temático y vinculaba, como había hecho Georg Lukács, la forma a un modo de transparencia que se plasmaba en las propuestas del realismo socialista como “reflejo artístico” en que o “la forma artística es la forma particular de un contenido particular”⁹ y consecuentemente la definición de la forma se da por el contenido¹⁰. Para Lukács “todo conocimiento, no tiene más función que la de ayudar al escritor a reflejar más profundamente la realidad en el plano del arte”¹¹. La concepción del arte de Adorno, como la de la Escuela de Frankfurt en general, entraba en conflicto con tan estrechos límites: “Arte –escribe Adorno en 1962– no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho”¹². “En el arte –había escrito Bertolt Brecht– la forma desempeña un

⁴ Valéry, Paul. “Cuestiones de poesía” (1935) en *Teoría poética y estética*. Visor. Madrid, 1990; pp. 42.

⁵ Adorno, Theodor W. “Compromiso” en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal. Madrid, 2003; pp. 393-413.

⁶ Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta. Madrid, 1994; pp. 165-212.

⁷ Adorno, T. W. “El artista como lugarteniente” en *Notas sobre...;* pp. 111-122.

⁸ Adorno, T. W. “Compromiso” en *Ibidem*; p. 394.

⁹ Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Era. México, 1963; p. 120.

¹⁰ *Ibidem, id.*

¹¹ *Ibidem*; p. 119.

¹² Adorno, T. W. “Compromiso” en *Op. cit.*; p. 397.

gran papel. No lo es todo, pero es tanto que el desatenderla destruye una obra”¹³. Ello conlleva una problematización de la forma, base del arte de vanguardia, pero también del compromiso que en él se encarna, en una dimensión autocrítica, que pone en cuestión la existencia de la institución artística dentro de la sociedad burguesa, y en una reevaluación del efecto social de la obra de arte dentro de la institución en la que funciona¹⁴. Los formalistas rusos habían subrayado el carácter formal de la obra artística, que la “forma” es la que otorga la integridad a la obra artística, que “no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma”¹⁵, y habían definido la finalidad del arte a partir de conceptos como “extrañamiento”, “artificiosidad” o “sensación de la forma”¹⁶. Desde posiciones filosóficas bien diferentes, a lo largo de los años sesenta tanto Theodor W. Adorno como Marshall McLuhan venían a coincidir en la *contenidización* del medio; si para el filósofo de la Escuela de Frankfurt “la clave de todo contenido del arte reside en su técnica”¹⁷, lo que le llevaría a problematizar sobre la autonomía del arte en la sociedad burguesa, para el autor de *La galaxia Gutenberg*¹⁸, en su aforismo más célebre, “el medio es el mensaje”¹⁹, la nueva sociedad formada a partir de los medios de comunicación de masas conforma una sensibilidad acrítica, tendente a formar configuraciones escasamente definidas. El medio en sí se vuelve problemático, la forma no es mera transmisora de un contenido, sino que ella misma es el contenido que transmite, y, por lo tanto, no sólo es reflejo de una ideología, sino la ideología misma²⁰. “Los nazis – habían escrito Adorno y Horkheimer en “La industria cultural”– sabían que la radio daba forma a su causa, lo mismo que la imprenta se la dio a la Reforma”. Desde otra perspectiva, el propio Sartre, próximo a la lógica wittgensteniana y al posterior desarrollo pragmático de Austin, había situado el problema del compromiso del escritor en el lenguaje mismo, porque “hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma. [...] El escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (p. 56).

En este sentido, es indudable la base sartreana de buena parte del estructuralismo francés y de uno de los fundamentos teóricos que Roland Barthes ha venido sustentando al menos desde *El grado cero de la escritura* (1953), la noción de que “la escritura es un acto de solidaridad histórica”, es decir, que “la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma”²¹. La búsqueda en el teórico del estructuralismo de la “escritura neutra”, de la

¹³ Brecht, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Península. Barcelona, 1984; p. 403.

¹⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 1997; pp. 62 y 162.

¹⁵ Eichembaum, Boris. «La teoría del “método formal”» en Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. Madrid, 1997; p. 30.

¹⁶ Shklovski, Viktor. «El arte como artificio» en *Ibidem*; pp. 55-70

¹⁷ En *Ensayo sobre Wagner*, citado por Bürger, P. *Op. cit.*; p. 59.

¹⁸ McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg. (Génesis del «Homo typographicus»)*. Aguilar. Madrid, 1985.

¹⁹ McLuhan, Marshall. *El medio es el mensaje*. Paidós. Barcelona, 1980.

²⁰ Vid. White, Hayden. *El contenido de la forma*. Paidós. Barcelona, 1992.

²¹ Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. Madrid, 1989; pp. 22 y 23.

“palabra transparente”, como modelo utópico donde “el lenguaje ya no estaría alienado”²², ha de vincularse a ese momento auroral que describe Sartre al final de *¿Qué es la literatura?*, donde “en una sociedad sin clases, sin dictadura y sin estabilidad, la literatura conseguiría adquirir conciencia de sí misma” (p. 155), y comprendería que “forma y fondo” se completan, se igualan. Es evidente que desde esa perspectiva, los modos del compromiso a partir del estructuralismo han de experimentar una indudable variación. La propia “responsabilidad de la forma” reivindicada por Barthes desde 1953, le llevará en 1960 a una distinción fundamental entre “écrivains” y “écrivants”, que implica una distinción entre una escritura “transitiva” y una escritura “intransitiva”, para concluir: “un ‘écrivain’ que ‘se compromete’ pretende manejar simultáneamente dos estructuras, y ello no es posible sin hacer trampa”²³. El planteamiento sartreano resulta irrisorio a los ojos de Barthes porque exige una transitividad que la escritura no puede aportar. La noción de “compromiso”, en el sentido de “toma de posición” había de plantearse desde parámetros diferentes y mucho más complejos, verdaderamente dialécticos. En este sentido, y desde perspectivas próximas a las de la Escuela de Frankfurt, lo iba plantear hacia 1977 Raymond Williams, a partir de los conceptos complementarios de “alineación” y “compromiso”:

La posición marxista más significativa es el reconocimiento de la radical e inevitable conexión entre las verdaderas relaciones sociales de un escritor [...] y el “estilo”, las “formas” o el “contenido” de su obra, considerados ahora no abstractamente, sino como expresiones de estas relaciones. Este reconocimiento es inepto si es en sí mismo abstracto y estático. Las relaciones sociales no son solamente admitidas; también son producidas y pueden ser transformadas²⁴.

Algo que, en cierto modo, y trascendiendo las barreras que nos hemos impuesto, no estaría demasiado alejado de la noción de *campo* en la teoría de Pierre Bourdieu, y su aplicación al campo literario, al apuntar “la hipótesis [...] de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción”²⁵, lo que remite implícitamente la concepción del arte que maneja el pensador francés al ámbito de la modernidad que analiza.

Si he querido detenerme tanto en estas precisiones conceptuales es porque, sin duda, buena parte del debate estético e ideológico que se va a desarrollar en la poesía española a lo largo de los años cincuenta sienta ahí sus bases. No cabe duda de que el debate estético-

²² *Ibidem*; pp. 79, 80 y 89.

²³ Barthes, Roland. “‘Écrivains’ y ‘écrivants’” en *Ensayos críticos*. Seix Barral. Barcelona, 2002; p. 205.

²⁴ Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península. Barcelona, 1997; pp. 233-234.

²⁵ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona, 1995; p. 308.

poético de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta en la poesía española²⁶ se estructura en torno a dos cuestiones fundamentales, que polarizan las posturas de los autores que componen el campo literario de la segunda posguerra y su engarce en el conjunto del movimiento poético de esos años: la progresiva evolución de la actitud rehumanizadora derivada de los procesos estéticos de la inmediata preguerra hacia una dimensión netamente comprometida, acorde, entre otros, a los dictados sartreanos; el debate teórico-estético sobre la concepción de la poesía como un medio de comunicación o como un modo de conocimiento²⁷. Ambas cuestiones reflexionarán la una sobre la otra, creando un complejo debate poético que se extiende a lo largo de algo más de dos lustros²⁸.

Gabriel Celaya es temprano lector y comentador de la obra de Jean-Paul Sartre. Téngase en cuenta que *El existencialismo es un humanismo* (1946) se traduce ya para 1947 en la revista santanderina *Proel*, una de las vías de penetración, junto con *Ínsula*, del existencialismo francés en la poesía española de posguerra. En dos artículos publicados en *La Voz de España*, de San Sebastián, el 5 de junio y el 2 de diciembre de 1948, dedica Celaya sendos comentarios al existencialismo y a una lectura crítica de *El ser y la nada* (editado originalmente en 1943)²⁹. Pero no es el existencialismo sartreano, al que acusa de psicologismo, el que le interesa al poeta en estos años, sino el que parte de Heidegger, cuyo trabajo “¿Qué es Metafísica?” ya había podido leer en 1933 en la revista *Cruz y Raya*³⁰. Por la correspondencia con el librero y editor León Sánchez Cuesta sabemos que Celaya adquiere *Situations, II*, que corresponde a *¿Qué es la literatura?*, el 31 de mayo de 1949³¹, justo cuando se encuentra preparando la versión definitiva de su conferencia *El arte como lenguaje*, que pronunciará en Bilbao el 20 de enero de 1950, aunque un extracto de la conferencia se había adelantado en mayo de 1949 en *Gaviota*, la revista de la Asociación

²⁶ Rubio, Fanny. “Teoría y polémica en la poesía española de posguerra” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361-362 (julio-agosto de 1980); pp. 199-214. Lechner, Jan. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Universidad de Alicante. Alicante, 2004; pp. 606 y ss.

²⁷ García Martín, José Luis. *La segunda generación poética de posguerra*. Diputación Provincial. Badajoz, 1986; pp. 73-92. Riera, Carmen. *La escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988; pp. 159-163. Payeras Grau, María. *La colección “Colliure” y los poetas del medio siglo*. Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 1990; pp. 167-200. Blesa, Túa y Pérez Lasheras, Antonio (eds.). *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su Generación Poética”*. Departamento de Educación y Cultura. Zaragoza, 1996; vol. II, pp. 33-43. Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Universidad de Extremadura. Cáceres, 2002; pp. 243-248.

²⁸ Teruel, José. “Sobre una polémica y su trastienda: conocimiento y comunicación” en *Revista de Literatura*, n.º 107 (1992); pp. 215-229.

²⁹ Celaya, Gabriel. “El existencialismo” en *La Voz de España*, 5 de junio de 1948. Celaya, Gabriel. “El problema de Sartre” en *La Voz de España*, 2 de diciembre de 1948. Recogidos en Celaya, Gabriel. *Ensayos literarios*. (Ed. Antonio Chicharro). Visor. Madrid, 2009; pp. 894-896 y 939-942.

³⁰ Heidegger, Martin. “¿Qué es Metafísica?” (trad. de Xavier Zubiri) en *Cruz y Raya*, n.º 6 (1933); pp. 85-115. Se confunde Celaya al recordar en 1971 a Eduardo García Rico la lectura de “Heidegger, que venía interesándome mucho desde que allá por 1934 la revista *Cruz y Raya* publicó el ensayo *¿Qué es la nada?*”, citado por Chicharro Chamorro, Antonio. *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. Universidad de Granada. Granada, 1990; pp. 54-55.

³¹ Celaya, Gabriel y Sánchez Cuesta, León. *Epistolario 1932-1952*. (Ed. Juan Manuel Díez de Guereñu). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2009; pp. 62-63.

Artística de Guipúzcoa. También es lector temprano de la obra de Lukács, de cuyo *¿Existencialismo o marxismo?* se encuentra en su biblioteca personal una versión francesa de 1948, además de diversos textos sobre el realismo publicados en alemán a comienzos de los años cincuenta. El propio Celaya se hará eco de la teoría del “reflejo artístico”, aunque reformulada desde su particular concepción marxista (en la que pesa más la conciencia existencialista) en “La España de hoy en su poesía real”, un texto de 1956 que se volverá a publicar en 1959 con el título de “L’Espagne dans sa poésie actuelle” que se incorporará posteriormente a *Poesía y verdad*. Y, pese a la aparente crítica al “realismo socialista” y a la supeditación lukacsiana de la forma al contenido que haría en su *Inquisición de la poesía* (1972), al señalar que el “realismo socialista” no “establece la necesaria diferencia entre el contenido y el fondo, el primado del primero sobre la forma se convierte en primado de una ideología, y no de lo real”³², está cayendo consciente o inconscientemente en el contenidismo que critica en el filósofo húngaro³³. De Sartre va a tomar prestado Celaya precisamente el concepto de arte “en situación”, que enlaza con la propuesta circunstanciada de Ortega: “[el arte] existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada”³⁴. Pero intuye además que el concepto de arte como comunicación no está distante de la transitividad apuntada por el filósofo francés: “El Arte es comunicación. No hay Arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: El autor y el espectador. [...] El Arte, en efecto, no está encerrado y como enjaulado en las obras de Arte. Pasa a través de éstas como una corriente. Consiste precisamente en ese pasar transindividual”³⁵. Y no es extraño que ese mismo concepto pase a la poética que esboza para la *Antología consultada de la joven poesía española*, que Francisco Ribes había comenzado a preparar en octubre de 1951; en “Poesía eres tú” expone: “La Poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas. Pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual”³⁶. Y junto a la concepción de la poesía como un modo de comunicación, expone Celaya los puntos centrales de su poética: temporalidad y circunstancialidad (“la poesía no es intemporal” sino que acontece “aquí” y “ahora”); potencialidad transformadora y, por lo tanto, praxis y acción (“la Poesía no es un fin en sí” sino “un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”; “La poesía es un arma cargada de futuro”); compromiso (“la Poesía no es neutral”); coloquialismo (“la Poesía es ‘un modo de hablar’”); superación del individualismo burgués y de la posesión de la palabra (“nuestra Poesía no es nuestra”); voluntad mayoritaria (“los poetas deben prestar voz a [la] sorda demanda” de la

³² Celaya, G. *Inquisición de la poesía*. Taurus. Madrid, 1972. Recogido en *Ensayos...*; p. 339.

³³ Chicharro Chamorro, A. *Op. cit.*; pp. 305-306.

³⁴ Celaya, Gabriel. *El arte como lenguaje. Conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao por Gabriel Celaya*. Ediciones de Conferencias y Ensayos, s. a. Recogido en Lanz, Juan José. *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 2009; p. 81.

³⁵ *Ibidem*; p. 92.

³⁶ Celaya, Gabriel. “Poesía eres tú” en Ribes, Francisco (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Mares Distrib. Valencia, 1952; p. 45.

mayoría)³⁷. El propio poeta ya había señalado desde 1948 el retorno de la poesía “a lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente humano”³⁸, se había enfrentado a la crítica al prosaísmo desde las páginas de *Espadaña* en su “Carta abierta a Victoriano Crémer” (n.º 39, 1949), había señalado en “El punto de partida” (1948) que “no queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera”, y había defendido el coloquialismo como modelo expresivo desde su *alter ego* Juan de Leceta.

En la misma *Antología consultada*, Blas de Otero reproduce, bajo el título “Y así quisiera yo la obra”, una serie de fragmentos a modo de poética, adelantados unos meses antes en la revista gallega *Mensajes de poesía* (n.º 11, 1952), donde apunta precisamente el avance progresivo de posiciones más comprometidas políticamente en el proceso de superación de un existencialismo realista solidario: “tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla”³⁹. Se trata de buscar una poesía “de acuerdo con el mundo”, de “hacerse oír de la mayoría”; “creo en la poesía social –declara el poeta bilbaíno–, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales”, y apuesta por un sentido específico de realismo: “real-izándolo”. Y Eugenio de Nora declara allí mismo: “Toda poesía es social. [...] la escribe un hombre [...] y va destinada a otros hombres”⁴⁰; y añade más adelante “creo que escribir es obrar”.

La concepción de la poesía como comunicación atraviesa todas las poéticas de la *Antología consultada*. Sobre un sustrato común en el que coinciden la mayor parte de los seleccionados (humanismo, cierto neorromanticismo en tránsito de superación por algunos poetas, actitud moral del poeta, concepción de la poesía como comunicación), dos actitudes se distinguen en la antología: una desarraigada y crítica (Celaya, Otero, Crémer, Nora y Hierro); otra meramente solidaria, existencial (Bousoño, Morales, Valverde y Gaos). Dentro de la primera actitud, se manifiesta un modo “desarraigado” y un modo comprometido. En la antología puede contemplarse el avance y sustitución del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, basado en una concepción “mayoritaria” y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico. El personaje poético que aparece en estos poemas se transforma en un hombre cualquiera, que lleva una existencia vulgar, en un mundo cotidiano⁴¹. Esa construcción de un personaje poético, cotidiano, coloquial y cercano, que comparte experiencias asumibles por el lector, pero que adquiere una ejemplaridad ética, que muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad circundante; es ese personaje poético el que construye, por ejemplo, Blas de Otero en “Biotz-begietan”, de *Pido la paz y la palabra* (1955), fechado en agosto de 1954. Pues

³⁷ *Ibidem*; pp. 43-46.

³⁸ Celaya, Gabriel. “Veinte años de poesía española (1927-1947)” en *Egan*, n.º 2 (1948). Recogido en *Ensayos literarios...*; p. 730.

³⁹ *Ibidem*; pág. 179.

⁴⁰ *Ibidem*; pág. 151.

⁴¹ Aleixandre, Vicente. «Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955)» en *Op. cit.*; vol. II, pág. 505.

bien, es esa segunda orientación hacia un humanismo comprometido y una actitud realista la que va a dominar la poesía en los años cincuenta y culmina en torno a 1954-1955 en una serie de libros significativos: *España, pasión de vida*, de Nora, *Cantos iberos*, de Celaya, y *Pido la paz y la palabra*, de Otero. A ellos se unirían pronto otros, como *Belleza cruel* (1958), de Ángela Figuera, o *Teatro real* (1957), de Leopoldo de Luis, pero también los de otros autores más jóvenes que comenzarían a publicar en torno a la segunda mitad de los años cincuenta: Alfonso Costafreda, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, etc.

El tema de la poesía social atravesaba, dividiéndola, la *Antología consultada*. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se celebra en Segovia, en la Universidad de Verano, el I Congreso de Poesía, cuyo tema central es “La vigencia social del poeta”, denunciando que “en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo, la vigencia social del poeta es parva o nula”⁴². *Correo Literario*, la revista dirigida desde 1950 por Leopoldo Panero, realizará una encuesta, a cargo de Alfonso Sastre, en el número correspondiente a 15 de febrero de 1953 sobre la poesía social. Allí declara Celaya: “‘Lo social’ [...] no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive”⁴³. Entre el 21 y el 27 de julio de 1954, se celebra en Santiago de Compostela, presidido por Menéndez Pidal, el Tercer Congreso de Poesía claramente definido ya bajo el signo de la poesía social⁴⁴; los dos años transcurridos desde el primero habían servido para que la pólvora de lo social se extendiera rápidamente. No es extraño tampoco que ese giro progresivo hacia una dimensión social de la poesía venga a coincidir con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951, y el “Mensaje del PCE a los intelectuales patriotas”, fechado en abril de 1954, y con el modelo de reintegración nacional que va a proponer en su congreso de 1954. En este sentido, Eugenio de Nora serviría de contacto para que Jorge Semprún, en un viaje a España hacia el año 1950-1951 se encontrara con Celaya y Amparo Gastón. La afiliación de Blas de Otero al PCE tendrá lugar en París, en 1952, de la mano del dirigente comunista Manuel Azcárate, en cuya casa residirá durante algunos meses. La creciente marea de la poesía social llevó entre 1958 y 1960 al desarrollo de una interesante polémica en la sección “Coloquio en torno a la poesía” de la revista *Acento Cultural*, en la que, motivados por su director, Carlos Vélez, participaron Ramón de Garciasol, Gabriel Celaya y Jesús López Pacheco. Desde la defensa de la poesía como comunicación (n.º 1), hasta la concepción de la poesía, en palabras de Celaya, como “un instrumento entre otros para transformar el mundo” (n.º 3), pasando por el fundamento realista de la literatura española

⁴² R. «Una innovación afortunada: la del Primer Congreso de Poesía» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 32 (agosto de 1952); pág. 311. Vid. Luis, Leopoldo de. «El Primer Congreso de Poesía» en *Índice*, n.º 53 (1952). Cano, José Luis. «El Primer Congreso de Poesía» en *Ínsula*, n.º 79 (julio de 1952). S.F. «Primer Congreso de Poesía» en *Poesía Española*, n.º 7-8 (1952). Véanse los comentarios con respecto a este congreso en Rubio, Fanny. «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361-362 (1980); pág. 203-204. Amat, Jordi. *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*. Península. Barcelona, 2007.

⁴³ Celaya, G. *Ensayos...*; p. 739.

⁴⁴ Vid. S.F. «III Congreso de Poesía» en *Poesía Española*, n.º 30-31 (1954). Luis, Leopoldo de. «III Congreso de Poesía» en *Poesía Española*, n.º 32 (1954).

(n.º 2) y la crítica al “realismo sin realidad” (n.º 1) o la apuesta por una “poesía popular” (n.º 9-10), todos los elementos teóricos de la estética social están tratados en las páginas de la revista madrileña.

La concepción de la poesía como un modo de comunicación, que subyacía en buena parte de las propuestas poéticas antologadas por Ribes y que sustentaba el compromiso estético de algunas de las posiciones más avanzadas, iba a propiciar uno de los debates teóricos más intensos a lo largo de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente. Los aforismos de Vicente Aleixandre publicados en *Ínsula* y en *Espadaña* en 1950, el eco que de ellos se hacen los poetas de la *Antología consultada*, el contorno teórico que Carlos Bousoño da al concepto en su *Teoría de la expresión poética* (1952), llevarían a reaccionar a un grupo de jóvenes poetas (Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Enrique Badosa, José Ángel Valente, etc.), que iba a enfrentarse a esa concepción comunicativa, a esa transitividad del lenguaje poético, en una serie de artículos publicados en los años siguientes. Pero, más allá del propio debate que se establece en la polémica, de las posturas que se sustentan y de la reivindicación de modos diferentes de actuación social desde el ejercicio poético, lo interesante es observar cómo dicho debate afecta a diversos planos que han de ser tenidos en cuenta para su certera comprensión: un discurso generacional que trata de escindir el desarrollo poético de las dos primeras promociones de posguerra; un debate sobre la concepción poética contemporánea y su distanciamiento de la estética romántica, que implica y refleja una polémica que discurre en las reflexiones poéticas occidentales contemporáneas (Poe, Baudelaire, Valéry, Eliot, Benn, etc.); un debate sobre los modelos filosóficos fundamentales que sustentan dichas posturas estético, a saber: el idealismo lingüístico que sustenta la estilística y la teoría de la “expresividad” poética; los modelos fenomenológicos que sustentan una percepción del fenómeno artístico desde la perspectiva de la recepción.

El progresivo desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano con respecto al conocimiento que acontece en el poema, como lo definitorio del ejercicio poético, en las propuestas teóricas de los autores más jóvenes en la segunda mitad de los años cincuenta, conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social tal como se había concebido en los años anteriores, pues se niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poema. La concepción de la poesía como un modo de conocimiento supone, desde un punto de vista estético-filosófico, la superación tanto del modelo idealista derivado de la concepción romántica de la actividad artística, como del modelo realista, acogido en sus últimas estribaciones al modelo estático del social-realismo. Ambos participan de una concepción comunicativo-expresiva del arte y de la poesía que concibe la realidad como algo dado, como algo concluido y cerrado a lo que sólo se puede tener acceso para reflejarlo, o como el producto individualizado, único y, por lo tanto, incompartible, de una conciencia subjetiva que se proyecta. La concepción del poema como conocimiento incide además en la dinamicidad tanto del acto poético, de la estructura del poema, como del propio acto de lectura. De este modo, se comprende que ni el poema es un objeto dado, intransformable y, por lo tanto, sólo comunicable como totalidad, ni el mundo es algo definido con anterioridad a su formulación textual; la concepción del poema como construcción se proyecta de este modo sobre la visión del

mundo como estructura abierta y, en consecuencia, susceptible de ser construida, de ser transformada. La legibilidad del mundo revierte, así, en su *constructibilidad*.

Pero esto es adelantar los acontecimientos. Lo cierto es que a mediados de los años cincuenta una serie de poetas, algo más jóvenes que los anteriores, comienza a irrumpir en el panorama poético español a medida que van apareciendo los nuevos libros de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, de José Hierro, de Ángela Figuera, de Victoriano Crémer, de Eugenio de Nora, etc., para consolidar una estética comprometida a la altura de los debates sobre el realismo social y el compromiso del escritor que se desarrollan en esos años en el mundo occidental. Ellos asumen pronto la necesidad de hacer un uso político de la literatura y de la escritura poética. Se ha adjudicado habitualmente a estos poetas más jóvenes el tránsito de la “poesía social” característica de la primera mitad de los años cincuenta a una “poesía crítica”, que definiría el período que discurre en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, para marcar así una transición desde una poética mayoritaria y colectiva al tratamiento de las cuestiones políticas en forma de juicios individualizados y al empleo de una actitud crítica con una voluntad más concreta, así como una renovación formal que asume la incorporación de elementos coloquiales y narrativos⁴⁵. Un movimiento semejante de progresivo distanciamiento del esquematismo estético del “realismo socialista”, tal como se había venido formulando, paralelo al distanciamiento de las posiciones políticas que los partidos comunistas estaban adoptando ante los hechos de 1956 (la invasión de Hungría), se estaba produciendo en la literatura europea, y en casos tan próximos a los jóvenes autores españoles como los de sus colegas italianos. En este sentido, ha de considerarse, por ejemplo, la ruptura de Italo Calvino con el PCI en 1957, a la par que la búsqueda de una salida al “realismo social” en la trilogía *Nuestros antepasados* (*El Vizconde demediado*, *El Barón rampante* y *El Caballero inexistente*, 1952-1959), o la polémica que establece Pier Paolo Pasolini con la crítica izquierdista italiana, que ha descalificado su poemario *Las cenizas de Gramsci* (1955) y su novela *Los muchachos* (1955), a la que acusa del vicio del “perspectivismo”, del que había hablado Lukács, y de servir a una coerción estético-burocrática; una protesta que había realizado en los años treinta Brecht contra el propio Lukács⁴⁶. Ambos autores son muestra del progresivo distanciamiento del dogmatismo estético que planteaba la rigidez de un modelo como el del “realismo socialista”. La verdad es que, dentro de nuestras fronteras, algunos de los poetas más destacados de la primera generación de posguerra habían adelantado buena parte de esos elementos, en una lectura más rica del “realismo social”; sin duda, es el caso de Blas de Otero, que en sus libros de estos años (*Pido la paz y la palabra*, 1955; *Ancia*, 1958; *En castellano*, 1959; y *Que trata de España*, 1964) ofrece un modelo estético fundamental, no sólo para la evolución de la poesía social a la poesía crítica, sino también en el proceso de renovación formal que emprenderá la poesía en los años sesenta; o el de Gabriel Celaya, con *Cantos iberos* (1955), *De claro en claro* (1956) y *Las resistencias del diamante* (1958), aunque defienda aún en 1959 una

⁴⁵ Vid. Bousoño, Carlos. “La poesía de Francisco Brines” en *Poesía poscontemporánea. (Cuatro estudios y una introducción)*. Júcar. Madrid-Gijón, 1985; p. 24.

⁴⁶ Bloch, Ernst *et al.* *Aesthetics and politics*. (Ed. Fredric Jameson). Verso. London-New York, 1994.; pp. 95-97.

concepción de la poesía como reflejo de “la situación de nuestro país” (“La evolución de la poesía española en el curso de estos últimos años es sumamente curiosa en muchos aspectos, pero sobre todo en cuanto refleja –primero indirectamente, y después de un modo cada vez más atrevidamente directo– la situación de nuestro país”⁴⁷). No obstante, en los nuevos poetas comienza a observarse una cierta actitud objetivista, rechazada, por ejemplo, por Celaya aún en 1958 en “El escritor y sus medios”, que trata de otorgar una mirada más distante y crítica sobre la realidad española del momento: el dilema del “compromiso” y el realismo objetivista serán las directrices estético-ideológicas del grupo a partir de la mitad de los años cincuenta. Y así comienza a hacerse patente, no tanto en los primeros libros, sino en los que estos autores publican en torno a 1960: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González; *Pliegos de cordel* (1963), de José Manuel Caballero Bonald; *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral; *Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1961) y *Años decisivos* (1961), de José Agustín Goytisolo; *Poemas a Lázaro* (1960), de José Ángel Valente, etc. La publicación en 1960 de la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* presentaba, con el aval de la tradición poética más reciente, a un grupo de poetas jóvenes que se signaba bajo la “conciencia realista”, a la que se le “puede aplicar el adjetivo social”⁴⁸. Tal como señalaba el antólogo, efusivo lector unos años atrás del Sartre de *¿Qué es la literatura?* tal como testimonia *La hora del lector* (1957)⁴⁹, este grupo de jóvenes poetas venía a ser la culminación histórica de un proceso iniciado en la poesía y la crítica de Antonio Machado, que partiendo de una actitud simbolista, venía a romper con esa tradición; los nuevos poetas demostraban, según se apuntaba allí, el fin de esa tradición simbolista y su suplantación por una conciencia histórica y dialéctica. Estos poetas, según apuntaba Castellet, “tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia de la novela y el teatro”, lo que justifica la “razón narrativa” de sus versos y la tendencia “hacia una poesía realista”, caracterizada por “la sencillez expresiva” y el “lenguaje coloquial”, el autobiografismo y la voluntad de exorcizar la memoria de la niñez. Los jóvenes poetas seleccionados, que asumían parcial o totalmente esta estética socialrealista, eran: Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente.

Esa conciencia grupal en una determinante estética común, definida por una actitud crítica, va a quedar plasmada, en torno a la celebración del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, y del homenaje que se le rinde en Collioure el 22 de febrero de 1959, tal como testimonia Jaime Gil de Biedma en un poema, “En el nombre de hoy”, que fecha el 29 de abril de 1959 y que evoca ese homenaje celebrado dos meses atrás:

Finalmente a los amigos,

⁴⁷ Celaya, G. *Ensayos...*; p. 791.

⁴⁸ Castellet, José María (ed.). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral. Barcelona, 1960; pág. 103-104.

⁴⁹ Vid. Bonet, Laureano. “Estudio” en Castellet, José María. *La hora del lector*. (Ed. definitiva). Península. Barcelona, 2001; pp. 155-160.

compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,
a vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palor 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.

Aquí tenemos el elenco completo de los amigos poetas, los “compañeros de viaje” baudelarianos y nerudianos, pero también políticos (“los compañeros de viaje son escritores burgueses, realistas críticos, que sin embargo simpatizan con la meta socialista de la dictadura del proletariado, o que al menos se adaptan al orden de la sociedad socialista”, aclarará Lukács⁵⁰), que participan de una estética común (la “poesía social”): Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel (Pepe) Valente, Gabriel Celaya y Gabriel Ferrater, José Manuel Caballero Bonald, el pintor Miguel Barceló, José Agustín Goytisolo y Blas de Otero. El propio Blas de Otero había enumerado en “Coral a Nicolai Vaptzarov” (“La soledad se abre hambrientamente...”), fechado el 24 de mayo de 1959 en Formentor, donde se habían venido celebrando las Conversaciones Poéticas en los días anteriores, los “humanos / mástiles”, los poetas-camaradas (con sus nombres de pila, como verdaderos camaradas) que comparten la ideología marxista para componer un coro solidario, una “coral”, como guías de la estética e ideología que el poeta enarbola:

Todos los nombres que llevé en las manos
-César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,
Aragon, Rafael y Mao-, humanos
mástiles, fulgen, suenan como un tiro
único, abierto en paz sobre el papel.

César Vallejo, Nazim Hikmet, Vladimiro Maiakovsky, Paul Eluard, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Louis Aragon, Rafael Alberti y Mao Tse-Tung, y entre ellos Antonio Machado se convierten en guías, “humanos / mástiles” dentro de la simbología empleada en estos poemas (el poeta como un “mástil humano” que navega en la marea “roja” del pueblo); otro “camarada”, Eugenio de Nora, era aludido en *Ángel*

⁵⁰ Lukács, G. *Op. cit.*; p. 132.

fieramente humano, en un poema fechado en octubre de 1948, como “mástil”: “No te importe ser mástil”. En el poema se narra, a través de continuas referencias intertextuales, la evolución del personaje poético desde “la soledad [que] se abre” hasta el “tiro / único” de la solidaridad colectiva “abierto en paz sobre el papel”; en esa evolución ideológica pero también estética, ha desempeñado un papel fundamental como “guía”, como “mástil” (“nuestro ejemplo a seguir” le había declarado a Couffon dos meses antes), Antonio Machado.

Buena parte de la transformación estética que sufre el realismo comprometido en las manifestaciones artísticas y literarias occidentales a fines de los años cincuenta ha de vincularse, sin duda entre otros elementos (la aparición de nuevos espacios de compromiso, la pujanza del estructuralismo y el *nouveau roman*, etc.)⁵¹, a la autocrítica a que se somete el modelo del “realismo socialista” como expresión artística de la sociedad revolucionaria en la URSS tras la muerte de Stalin en 1953, y al proceso de revisionismo económico, político, social y artístico del stalinismo que se produce en los años siguientes. Fue el I Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, en 1934, el que adoptó el “realismo socialista” como el estilo artístico de la sociedad revolucionaria soviética, convirtiéndolo en el arte oficial de la URSS. Las críticas hacia las manifestaciones vanguardistas comenzaron a extenderse en los discursos teóricos y estéticos, no sólo dentro de la Unión Soviética, sino también fuera de ella, dejando testimonios memorables en el enfrentamiento entre Ernst Bloch, Brecht y Lukács, sobre el expresionismo y la vanguardia. Esta opción, que se radicalizó de modo excluyente a partir del “decreto Zhdanov”, promulgado en febrero de 1948, significativamente unos meses después de que apareciera en Francia *¿Qué es la literatura?*, de Sartre. Sólo tras la muerte de Stalin y tras la celebración del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en febrero de 1956, comenzaron a aflorar las primeras críticas al stalinismo y al “realismo socialista” como el estilo unitario de la sociedad revolucionaria. En ese contexto, resulta significativa la reivindicación del “realismo crítico” que lleva a cabo Lukács en 1958, en su *Significación actual del realismo crítico*, como un estilo de transición hacia el “realismo socialista” en aquellas sociedades que están en tránsito de llevar a cabo un proceso revolucionario⁵². No es difícil encontrar cierta afinidad entre algunas de las opiniones más destacadas de Lukács en ese texto, cuyas premisas teóricas son esencialmente aquellas que el filósofo había venido defendiendo desde finales de los años veinte⁵³, con las manifestaciones estéticas de los poetas españoles más comprometidos políticamente a fines de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, bien leídas directamente en los textos del filósofo húngaro o a través de sus comentaristas. Aunque para Lukács, lógicamente, el “realismo crítico” es un estilo cuyo desenlace lógico es la “extinción” en un verdadero “realismo socialista”, alejado de las lacras que lo lastró bajo el stalinismo, sin embargo aquél desempeña un papel fundamental en las sociedades burguesas en tránsito de transformación. Así, si bien, en opinión del filósofo húngaro, el “realismo crítico” no puede describir desde dentro el movimiento revolucionario obrero en el conjunto de la sociedad, sí puede describir, en cambio, todos los

⁵¹ Denis, B. *Op. cit.*; pp. 280-284.

⁵² *Ibidem*; pp. 113-177.

⁵³ Bloch, E. *et al. Op. cit.*; pp. 143-144.

problemas de nuestro tiempo en el marco de la dialéctica propia de la burguesía, de forma que la problemática que plantea la vida burguesa sea puesta literariamente en evidencia. Y no es extraño poder percibir ahí la justificación estético-ideológica no sólo del tema de la “mala conciencia” de que hablará Jaime Gil de Biedma en su poema citado y que tanta repercusión tendrá en los poetas comprometidos en estos años, sino también de la composición de un modelo de biografía moral ejemplar, ficcionalizada en cuanto que deviene escritura, en que se describe el proceso de concienciación social del sujeto poético. Pienso no sólo en “Digo vivir” o “A la inmensa mayoría”, de Blas de Otero, o en “*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera”, de Gil de Biedma, y “Apellido industrial”, de Barral, sino también, como un ejemplo de intertextualidad que puede mostrar la dialéctica de la contraposición entre el “realismo social” y el “realismo crítico”, en el diálogo que establece “París, postal del cielo” con “Biotz-begietan” y “Esta villa se lleva la flor”, uno entre los muchos ecos del vasco en el catalán. La defensa del realismo, sea socialista o crítico, en el discurso lukacsiano, en tanto en cuanto que “la descripción de una imagen auténtica de la realidad es [...] un apoyo real a la crítica marxista del mundo capitalista, y contribuye a la construcción del socialismo” justifica, sin duda, el tratamiento realista en la poesía comprometida a fines de los años cincuenta, como un modo de transformación de la realidad. Frente a la abstracción naturalista (p. 153) en que había caído el “realismo socialista” bajo el stalinismo en sus peores manifestaciones, Lukács apostaba por la necesidad de un realismo que partiera de una posibilidad concreta, que situando a los personajes en situaciones determinadas, permitiera “desembocar en la unidad de lo individual y de lo típico en el individuo mismo y en sus conflictos personales, para abrir así el paso a su significación social” (p. 115). O tal como afirma en otro lugar: “la posibilidad concreta presupone una descripción concreta de hombres concretos en concretas relaciones con el mundo exterior” (p. 27). No es difícil percibir el eco de estas reflexiones, como podremos comprobar, en las palabras de los autores comprometidos durante estos años, aunque pronto se percibirá en los autores la voluntad de superar algunos de estos dictérios. No obstante, aún en 1961, cuando aparecen los primeros títulos de la colección *Colliure*, la crítica la recibe subrayando su carácter de “poesía de compromiso”⁵⁴.

Unos meses antes de la publicación de la antología, en noviembre de 1959, y como un acto promocional más del grupo, Barral, Gil de Biedma y J. A. Goytisolo acuden a Madrid para dar una lectura en el Ateneo, presentados por Carlos Bousoño. El comentarista de *Índice*, V.G. [Vicente Gaos], reseñando el acto, apuntará los rasgos comunes de los tres poetas, que forman “un grupo compacto de tendencia afín”, centrado en la “poesía social, al menos por el contenido y por la intención, ya que formalmente resultan a menudo herméticos y de difícil comunicación para el lector medio”⁵⁵. No es extraño, así, que Caballero Bonald haya señalado que “el primer aglutinante del grupo poético del 50 fue de

⁵⁴ Marra-López, José Ramón. “La Colección Colliure. Poesía de compromiso” en *Ínsula*, n.º 183 (febrero de 1962); p. 4.

⁵⁵ *Índice* (noviembre de 1959); pág. 3. Pueden verse comentarios a esta lectura en *Ínsula*, n.º 156 (noviembre de 1959); pág. 4. Brines ha recordado el contraste casi cómico entre la presentación de Bousoño, que apuntaba una «radical ruptura con la poesía realista» de estos poetas, y los poemas leídos por éstos. *Vid. El grupo poético del 50, 50 años después*. Fundación Caballero Bonald. Jerez de la Frontera, 2000; pp. 47-48.

orden político, o mejor dicho, moral”⁵⁶ dentro de una “operación realista” derivada de la noción sartreana de *engagement*; “durante unos años, de fines de los 50 a mediados de los 60, más o menos, casi todos nosotros aceptamos de grado situar nuestra obra dentro del campo de acción antifranquista”. De ese modo, la “estrategia política del socialrealismo” sirve como aglutinante estético del grupo en un primer momento, que puede cifrarse entre 1956 y 1963 aproximadamente, tal como lo entiende el escritor jerezano⁵⁷. Algo semejante plantea Ángel González al señalar la coincidencia de un grupo de poetas, en torno a esos años en una serie de actos y de publicaciones; “en aquellos años, finales de la década de los 50, la historia parecía confirmar el verso de Celaya: ‘la poesía es un arma cargada de futuro’”⁵⁸. Y Castellet señalará que “la característica fundamental de la generación es la voluntad de usar la literatura como arma política”⁵⁹.

Las declaraciones de estos poetas en aquellos años vienen a confirmar lo apuntado. No hay más leer las poéticas recogidas en la antología *Ocho poetas españoles*⁶⁰, de Rubén Vela, que, aunque publicada en 1965, se elabora entre 1959-1961, los años en que el poeta argentino reside en España, y que se signa como la de la “Generación del realismo social”. Pero es cierto que en las declaraciones de los poetas allí recogidas comienza a aparecer una dimensión “crítica”, la del “realismo crítico” que comienza a superar el “realismo social”, y que se plantea desde una postura superadora de un mero planteamiento testimonial; una actitud crítica no sólo ante la realidad circundante, sino también ante los modos de construcción de ésta en el poema. Con razón señala José Ángel Valente, recogiendo las palabras que habían acompañado a comienzos de 1961 la publicación de “El moribundo” en *El Ciervo*: “En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica”. No es extraño, así, que Ángel González entienda la poesía como “un intento de interpretación crítica de la realidad” cuyo tema es “la realidad social de España (y del mundo)”. O que Caballero Bonald señale la necesidad del poeta de “condenar la realidad, salvándola con sus medios a través de la denuncia e injertando un contenido *histórico* a sus experiencias de hombre”. Para Jaime Gil de Biedma, por su parte, la escritura poética adquiere una dimensión netamente dialéctica: “escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y su mundo. [...] Es la interacción entre esos dos factores –experiencia común y subjetividad– lo que poéticamente me interesa: ambos deben quedar expresos en una relación particular y concreta que constituye el tema del poema”. José Agustín Goytisolo, por aquellos años, se hacía eco del lema celayano aunque con algún matiz: “El poema / es un arma / de dos filos. // Uno suave / y el otro // como un grito cortante”. Y Barral se inclinaba, dentro de esta poética realista, a adoptar “las indicaciones de Brecht”; es decir, “una poesía en cuyos

⁵⁶ Caballero Bonald, J. M. «Palabras previas» en *Ibidem*, p. 11.

⁵⁷ En Munárriz, Miguel (ed.). *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Fundación Municipal de Cultura. Oviedo, 1990; pp. 59, 78 y 80.

⁵⁸ Entrevista con Ángel González el 22 de enero de 1975, en Albuquerque (Nuevo México), citada en Mangini González, Shirley. *Jaime Gil de Biedma*. Júcar. Gijón-Madrid, 1980; pág. 14.

⁵⁹ José María Castellet en «Mesa redonda: La literatura social» en *Camp de l'arpa*, n.º 1 (mayo de 1972); pág. 14.

⁶⁰ Vela, Rubén (ed.). *Ocho poetas españoles*. Dead Weight. Buenos Aires, 1965.

planteamientos temáticos se revelen los nexos causales de la sociedad”, que adopte un “tono narrativo” y de “prudencia en los efectos verbales”. No es extraño que unos años más tarde, en 1965, Jaime Gil de Biedma evoque para su poesía un concepto tan netamente brechtiano como el de “distancia” como base de la poética dialógica, representación de su concepción cognoscitiva, a la que aspira⁶¹, y que otorga la dimensión analítica y crítica que desea para su escritura. El “compromiso” comienza a aparecer, así, cuestionado como un acto previo al proceso de escritura (algo que ya aparecía en 1953 en “Poesía *no* es comunicación”, de Carlos Barral), como un acto de conciencia del escritor, y paralelamente se cuestiona la transitividad del lenguaje que conlleva implícitamente esa posición. El “compromiso”, entendido como “alineación”, como “toma de posición”, aparece en lo escrito, en el propio acto de escritura y en el producto literario como tal; no es previo a él y para él resultan irrelevantes las intenciones del autor, que ha de enfrentarse con unas exigencias objetivas de construcción en la propia producción textual. El “compromiso” surge de esa tensión dialéctica, que se desarrolla en el texto en el lenguaje, y de su representación en el poema. De hecho, y ése es el avance que llevan a cabo algunos de los poetas más destacados en estos años, el “compromiso” no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje. En ese sentido, son reveladoras las palabras de Valente, al señalar: “El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido de realidad no es conocido más que en la medida en que llega a existir en el poema”. Es así, en el lenguaje, en el propio poema, como puede establecerse a los ojos del poeta gallego, “el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad”. No hay, por lo tanto, ni puede haber ningún apriorismo ni estético, ni ideológico, puesto que ambos polos se suponen, sino que todo compromiso acontece en el acto de escritura, en el proceso del texto, en lo escrito. El lenguaje del poema, liberado de toda transitividad, se transforma en un instrumento de conocimiento y construcción de la realidad, que halla sentido y justificación en él. No hay, por lo tanto, una realidad dada y un lenguaje que la expresa o comunica, del mismo modo que no se concibe una conciencia subjetiva independiente de una realidad objetiva dada; en consecuencia, el poema aparece como un proceso de conocimiento de la realidad que acontece en el texto, liberado de cualquier abstracción conceptual previa. El poema es, por lo tanto, un acto fundacional, una actividad primigenia. El conocimiento se produce como proceso, como actuación, de un modo dinámico, dialéctico, y el poema es parte insustituible de ese proceso que presenta el mismo proceso del conocimiento. Se cuestiona de este modo la existencia de la realidad objetiva previa a la escritura del poema, y la teoría del “reflejo artístico”, que sustentaba el “realismo socialista”, como modo de plasmarla. El conocimiento acontece como diálogo, como encuentro *en y por* el lenguaje, *en y por* el poema y, en consecuencia, sólo puede experimentarse y conocerse lo que se actualiza en el lenguaje. De ahí, que el acto de lectura, que actualiza en cada momento el texto, plantee también un proceso cognoscitivo aunque de signo inverso. En ese proceso dialéctico que define la existencia del poema, éste se incorpora a la realidad, de la que nace y de la que es parte, transformándola.

⁶¹ Gil de Biedma, Jaime. “Poética” en Luis, Leopoldo de (ed.). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1982³; p. 332. Existe reedición reciente: Biblioteca Nueva. Madrid, 2000.

El desplazamiento de la funcionalidad comunicativa de la poesía a un segundo plano suponía la negación de una estética social-realista tal como se había venido planteando hasta entonces, puesto que desplazaba el papel constitutivo del receptor en el acto poético, un proceso de liberación del lenguaje y del poema como creación autónoma, y la concepción de la poesía como una manera específica de tratar el lenguaje, lejos de cualquier preceptiva temática. En diciembre de 1963, en respuesta a una encuesta de *Ínsula*, Valente, partiendo de la concepción de que “un poema es, ante todo, conocimiento [...] no transcripción [...] de contenidos prefabricados”, ataca la poesía social en sus tres fundamentos: su “obsesión por el tema”, que derivará en el “formalismo temático”; el concepto de comunicación en que se sustentaba; y su supuesto mayoritarismo⁶².

Es ese modo más complejo de compromiso el que comienza a sustanciarse en las poéticas más avanzadas en la primera mitad de los años sesenta, y aunque aún se defiende en algunas de las poéticas recogidas en la antología *Poesía última* (1963)⁶³, como en el caso de Eladio Cabañero, que “la poesía social es alta razón de eterna actualidad”, la defensa de la legitimidad del compromiso como “un acto de libertad”, que hace Ángel González, permite percibir que el modelo poético, tal como se había definido en los años previos, ha entrado en crisis. En este sentido, escribía Gerardo Diego el 13 de julio de 1962 en *ABC*:

Los poetas sociales [...] están en su derecho en elegir como tema para su obra la miseria y el dolor de la humanidad oprimida. Lo tienen un poco menos en presentar sus ejemplos más o menos documentales tomándolos sistemáticamente de un determinado campo [...]. Y no tienen razón de ninguna manera para negar la más noble libertad, la del artista, el escritor, y sobre todo el poeta, a elegir sus asuntos y a ser fiel a sí mismo, a su más profunda vocación de hombre⁶⁴.

Siendo evidente el signo ideológico de donde provenía la crítica, no lo es menos el hecho de que los propios poetas habían iniciado ya por esas fechas un proceso de revisión de los modelos escriturales inmediatamente precedentes. Entre el 14 y el 20 de octubre de 1963 se celebra en Madrid el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, al que acuden varios escritores españoles, que comienzan a percibir que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían practicando y sustentando teóricamente, ha entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales⁶⁵. Lo cierto es que el realismo social, que había sido utilizado como arma arrojada contra el franquismo,

⁶² «Respuestas a una encuesta» en *Ínsula*, n.º 205 (diciembre de 1963).

⁶³ Ribes, Francisco (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1963.

⁶⁴ Diego, Gerardo. “Poesía social” en *ABC*, 13-VII-1962; p. 45.

⁶⁵ Rubio, Fanny. «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361-362 (1980); pág. 212-213. Vid. Mangini, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Anthropos. Barcelona, 1987; pág. 150-179. Amat, Jordi. “Grietas del realismo social. El Coloquio sobre Realidad y Realismo en la Literatura Contemporánea (1963)” en *Ínsula*, n.º 755 (noviembre de 2009); pp. 19-22.

comenzaba a resquebrajarse, mostrando las contradicciones inherentes de intentar asumir el modelo luckacsiano desde una perspectiva próxima a Brecht o Gramsci. El modelo del “realismo histórico” formulado por Castellet teóricamente hacia 1959 y ejemplificado para la poesía, a partir de las teorías de Edmund Wilson y Christopher Caudwell, en la antología *Veinte años de poesía española*, comenzaba a hacer evidentes sus grietas en el diálogo que le crítico sostiene con novelistas como Mary McCarthy, quien en carta a su amiga Hannah Arendt declaraba al respecto del Simposio: “Algunos jóvenes eran muy simpáticos, conmovedores y provincianos. Para ellos la literatura moderna se resume en un combate entre el realismo socialista y el *Nouveau Roman*. Lukács, aprendido a través de Lucien Goldman, era su Tomás de Aquino, y sus discursos fueron sumamente escolásticos”⁶⁶. Algo semejante vaticinaba Carlos Bousoño a la altura de 1964 al hablar del retorno de un “neoirracionalismo sensato” para la nueva poesía⁶⁷, negando la muerte del simbolismo que había decretado Castellet en su antología. En 1965, sendos artículos de José Ramón Marra-López publicados en *Ínsula*, en los números de abril y mayo, dan noticia de “Una nueva generación poética”, que marca un giro en sus preocupaciones políticas, tras un momento utópico, de adaptación a la realidad; se produce el tránsito del “realismo social”, defendido hasta entonces, al “realismo dialéctico”. Es ese cambio, y la frustración que se deriva del fracaso ideológico-estético precedente, la que describe Jaime Gil de Biedma a la altura de 1965 en su “Carta de España”, publicada en el semanario neoyorquino *The Nation*⁶⁸, pronosticando “una intransigente reacción contra literatura social que ha predominado [...] durante los últimos quince años”.

En 1965 se publica, dentro de la serie de antologías *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, la dedicada a la *Poesía social*, elaborada por Leopoldo de Luis⁶⁹. El estudio de De Luis, tras diversas matizaciones sobre el concepto “poesía social”, planteaba una perspectiva histórica de la poesía española, para venir a señalar su fundamento realista y los importantes precedentes que la poesía social tenía en una tradición literaria que culminaba en los poetas de posguerra, entre los que diferencia dos generaciones: la de aquellos nacidos entre 1905 y 1920, entre los que “se encuentran los que más intensa y decididamente adquirieron el tono” de la poética social, destacando la obra de Garcíasol, Crémer, Celaya, Otero y Figuera; la de aquellos nacidos después de 1920. Aunque las dos generaciones presentan una relación de continuidad e incluso de influencia, pueden señalarse diferencias estilísticas: mientras “la poesía social de la generación de posguerra, con sus situaciones extremosas y hasta desgarradas, es más bien *romántica*, [...] la contención, la brevedad y cierto realismo un poco frío, calificarían de

⁶⁶ Lázaro, Javier. *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Tusquets. Barcelona, 2009; p. 285.

⁶⁷ Bousoño, Carlos. «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea» en *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976⁶; vol. II, pág. 422. El artículo se escribió en 1961, publicándose en italiano (1963) y luego en español (1964).

⁶⁸ Gil de Biedma, Jaime. «Carta de España (o todo era nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)» en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Crítica. Barcelona, 1980; pág. 200-206.

⁶⁹ Alfaguara. Madrid, 1965. Existen ediciones posteriores: Luis, Leopoldo de (ed.). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1982³ (por donde cito). Existe reedición reciente: Biblioteca Nueva. Madrid, 2000.

clásica la poesía social de la generación del 50”⁷⁰. Más allá de lo acertado o no de la distinción establecida por De Luis, lo significativo es el mayoritario rechazo de la estética social en una antología que viene definida por ese signo. Ángel Crespo, por ejemplo, criticará en la poesía social que “se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo”, lo que ha llevado a una “crisis de expresión” que conlleva una crisis de “valores”⁷¹; Valente hablará de la “antañona *poesía social*”⁷²; y Jaime Gil de Biedma apuntará, dentro de la línea cognoscitiva: “la poesía me parece una tentativa [...] por hacer nuestra vida un poco más inteligible”⁷³. Aunque también es cierto que dentro de las filas de la joven generación se sigue defendiendo una estética comprometida. Así, Ángel González declara: “yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúa al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo”⁷⁴. Y José Agustín Goytisolo, admitiendo la razón de algunas de las acusaciones hechas a la práctica poética social, apunta: “sigo creyendo [...] que el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social”⁷⁵. La decadencia de la estética social tal como se había formulado a mediados de los años cincuenta, se percibe hasta tal punto en la antología de la *Poesía social*, preparada en 1965 por Leopoldo de Luis, que reseñando su aparición en el número de *Ínsula* correspondiente a enero de 1967, Julia Uceda no podrá hablar sino de “La traición de los poetas sociales”.

Tal como apuntaba Jaime Gil de Biedma en su artículo mencionado, a la altura de 1965, “en los poetas más jóvenes, ese movimiento [de reacción contra la literatura social] ya empieza a dibujarse”.

Recibido: 16 diciembre 2010

Aceptado: 14 marzo 2011

⁷⁰ *Ibidem*; pág. 42.

⁷¹ *Ibidem*; pág. 282.

⁷² *Ibidem*; pág. 319.

⁷³ *Ibidem*; pág. 331.

⁷⁴ *Ibidem*; pág. 270.

⁷⁵ *Ibidem*; pág. 305.