

Araceli Iravedra (ed.)

POLÍTICAS POÉTICAS
DE CANON Y COMPROMISO
EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2013

Este libro es un resultado del Proyecto de Investigación de referencia FFI2011-26412, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Derechos reservados

© De los textos, sus autores

De esta edición:

© Iberoamericana, 2013
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2013
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.bero-america.net

ISBN 978-84-8489-784-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-329-6 (Vervuert)

Depósito Legal: M-32515-2013

Impreso en España

Diseño de cubierta: Ruth Vervuert

Ilustración de cubierta:
Eva Vázquez, gentileza de la autora (<www.evavazquezdibujos.com>)

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
ARACELI IRAVEDRA	11
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ	
El compromiso y el Modernismo	
(La «conciencia absoluta» y el imaginario poético	
de Juan Ramón Jiménez)	23
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA	
Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936).	
La querella del canon poético y del compromiso	67
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ	
«Las cosas como son»: escritura autobiográfica y compromiso	
histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe	113
LAURA SCARANO	
Autopoéticas del compromiso en el canon social	
de la posguerra española	153
ARACELI IRAVEDRA	
«Después de este desorden impuesto» o las voces del posfranquismo	
(El canon del compromiso y el compromiso con el canon)	203
SOBRE LOS AUTORES	257

- VIVANCO, Luis Felipe ([1957] 1971). «León Felipe y su ritmo combativo», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, vol. I, pp. 145-175.
- ZARDOYA, Concha (1984). «León Felipe y su símbolo parabólico del fuego», *Ínsula*, 452-453, pp. 1 y 24.

AUTOPOÉTICAS DEL COMPROMISO EN EL CANON SOCIAL DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA

LAURA SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata

CONICET, Argentina

*Y canto con voz ronca —yo sé que desafino—
ante el racimo de supervivientes, de sordos
(José Hierro, «Cantando en yiddish»)*

La llamada «poesía social» de las décadas centrales de la posguerra española, desde sus prolegómenos en una vertiente «existencialista» hasta la abiertamente «testimonial» y realista, ofrece una plataforma privilegiada para analizar la elusiva categoría de «compromiso» desde parámetros teóricos y discursivos. En este capítulo desarrollaré algunas reflexiones apoyadas en los tres poetas que conforman el canon ya indiscutido de tal formación: Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro. No es mi objetivo dar cuenta acabada de esta cuestión en sus obras completas, sino focalizar el espacio de cruce entre metaescritura lírica y metatextos programáticos, en un intento por reconstruir su proyecto creador, desde la óptica de una «estética de la producción literaria», frente a un tenso horizonte histórico-político (el franquismo) que demandaba alineamientos y tomas de posición explícitas.

El complejo estudio del proyecto ideológico y estético de un autor exige un análisis pormenorizado del eje autorreferencial que sustenta su obra, atendiendo a la necesaria interacción entre praxis lírica y soporte ensayístico. Tal espacio configura una matriz decisiva de la ideo-

logía del autor, que denominamos aquí «autopoéticas» (Casas 2000a), donde dialogan dos pactos complementarios, el estético y el crítico. Tanto el texto como el sujeto marcado por ese eje («compromiso») devienen objeto distanciado de reflexión. Veremos que el «*ethos autorial*» (Amossy) distintivo de la poesía social consiste en una lucha de modelos y tradiciones en litigio, que permiten reconstruir un espacio de posiciones distintivas —las *autopoéticas del compromiso*—, selladas muchas veces por una proyección biográfica y generacional.

El conocido concepto de «proyecto creador» (Bourdieu), como lugar de cruce entre la obra y sus determinaciones sociales externas, es uno de los más aptos para pensar el modo en que se construye la figura del escritor desde sus postulados «meta». La correferencialidad *texto-metatexto* (Mignolo) se hace evidente al abordar las figuraciones y declaraciones programáticas de los autores estudiados, que constituyen la matriz enunciada, también denominada como «poética de autor» (Zonana), «poética del creador literario» (Rubio Montaner) o «poética de poetas» (Demers). Independientemente del rótulo elegido y superando la mera acepción de «clase textual», nos interesa utilizar esta categoría como un tipo de práctica discursiva, asociada a las «escrituras del yo» y emergente de la suma de diversas especies genéricas. El resultado permite reconocer posiciones y alineamientos específicos del autor en el interior de su campo (frente a la historia, la sociedad y la tradición), expresados mediante un amplio abanico de representaciones. Dicha correferencialidad pone de manifiesto el rol activo del autor, que actúa como analista de sí mismo, se sitúa en un marco institucional diverso e instituye un pacto de lectura integral.

Nuestro uso de la noción de «autopoética» contribuye a dotar de mayor flexibilidad al mentado eje autorreferencial, pues nos permite construir una constelación discursiva que resulta de la amalgama de variadas vertientes de la obra de un mismo autor, en sus diversos modos de emergencia: autoimágenes y contrafiguras, metáforas argumentativas y metalenguajes específicos, declaraciones programáticas, manifiestos, *artes poéticas* propiamente dichas, metapoemas, etc. Su estudio detallado nos permitirá profundizar en las peculiares formas de autoconstrucción y refutación, quiebra o alineamiento, teorizaciones y praxis, que se establecen entre ambos universos discursivos. Las estrategias de autorrepresentación reforzadas por el andamiaje argumental serán puestas en correlación con los circuitos externos que ex-

hiben las relaciones, contradicciones e interferencias entre el escritor estudiado y su campo histórico.

LECTURAS DEL CANON SOCIAL (AVATARES DE LA CRÍTICA)

Hablar es actuar
(Jean-Paul SARTRE)

El estudio del eje autorreferencial del discurso en la poesía social española de posguerra fue una cuestión central abordada en mi tesis doctoral (Buenos Aires, 1991) y en sucesivos libros y artículos. Si bien algunos autores han restado valor a las innovaciones discursivas que estos tres poetas aquí propuestos introducen, considero que no estaban descaminadas mis primeras intuiciones de los tempranos años noventa sobre dichas radicales innovaciones. No podría haber progresado yo misma en mis sucesivas propuestas sin la certidumbre alcanzada a través de la lectura atenta de estos poetas, con sus contribuciones de peso al debate sobre el compromiso. El desafío aquí planteado es volver a visitar aquellos nudos programáticos, desde el nuevo siglo y milenio, veinte años después de mis primeras investigaciones y cincuenta años después de la eclosión de dicha formación discursiva en la posguerra peninsular.

Antes de avanzar se hace necesario un breve balance del estado de la crítica en torno al tópico. *Leer a los sociales* es un acto crítico y teórico que ha ido variando a lo largo de estas décadas, pero augura nuevos desafíos y da cuenta de una madurez y riqueza que siempre estuvo allí, esperando miradas menos prejuiciosas y más integrales. En cambio, *leer a los lectores de los sociales* es un ejercicio a menudo desalentador, pues a pesar de la magnitud de los giros teóricos en materia de crítica literaria y cultural, todavía persisten rémoras fundamentalistas y ópticas seriamente reductoras a la hora de aquilatar sus obras. Aún podemos encontrar críticos que insisten con el argumento de que esta poesía sigue fatalmente atada a imaginarios «puristas», a un «inconsciente humanista burgués» (de corte meramente esteticista o lírico/expresivo); o que estos poetas no rompen nunca con el paradigma del «poeta moderno», a pesar de querer disimularlo con ropajes contestatarios. Habría que hacer un verdadero esfuerzo de desmontaje y lectura entre

líneas, que desconozca innovaciones formales y proclamas argumentativas, para convencerse de que ese es el caso: la poesía social sería – desde esta visión – una fachada voluntarista que esconde una ideología burguesa y anacrónica. Una falsedad bienintencionada; una involuntaria impostura de un puñado de poetas ingenuos que creyeron jugar en serio al juego del compromiso. Pero ¿desde qué parámetros se ejerce esta crítica? ¿Desde que «pureza» fundamentalista?¹

Justamente estos han sido los argumentos históricos que han esgrimido los detractores, desde su primera aparición en el horizonte de posguerra, para sostener el rechazo o desautorización de «lo social». Y resultan hoy como ayer tan socorridos como falsos, por su evidente reduccionismo: se los acusa a estos primeros poetas sociales de mantener un redentorismo romántico con la pervivencia del rol del poeta-profeta, de disolver el yo en un «nosotros» humanista abstracto y desencarnado, de esgrimir el compromiso como mera voluntad ética, de no radicalizar una postura marxista, etc. Este rígido esquema fatigosamente reiterado es el responsable de que se haya difundido el equívoco del «falso» compromiso de esta poesía, como un recetario humanista de «buenas intenciones» y nada más, una ingenua opción voluntarista de responsabilidad moral sin otro objetivo político.

1. Resultan a mi juicio poco convincentes las argumentaciones de M. A. García en su reciente libro *La literatura y sus demonios: leer la poesía social* (2012). Con el justificativo de estudiar las posturas que configuran lo que es un fenómeno más que evidente (la «demonización de la poesía social»), en la I Parte titulada «Poética del compromiso social de posguerra», tras la estela inequívoca del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez, adopta su afirmación de la radical historicidad de la poesía y por lo tanto de su naturaleza ideológica, aunque ese indiscutible apotegma no lo ayuda en sus razonamientos posteriores, que en resumidas cuentas concluyen con algunas mal fundadas conclusiones. Para él los poetas sociales (atados al paradigma humanista) no rompen nunca con «la figura del poeta moderno»: «Tan solo el hueco que deja lo individual es rellenado con lo colectivo» y se alzan «por encima del pueblo», a pesar de los dictámenes revolucionarios o las proclamas marxistas (25). Opera en todos ellos, a su juicio, «el inconsciente de la poesía en sí» (como arte, forma o belleza), y los aparta de «lo social como cuestión de contenidos» (47). Este es el factor que debilita –dice– sus propuestas teóricas, porque no se apartan de ese paradigma en su praxis. Más aún, esto «se revuelve agresivamente contra las posibilidades de una poesía realista y comprometida» y, para García, «este residuo de la ideología burguesa imposibilita una aproximación a lo social en términos materiales y concretos, lejos de los universales y de los idealismos abstractos» (91). Llega así a una de las conclusiones más débiles de su libro: «Al fin y al cabo los poetas sociales (como por lo general la crítica que los lee) no consiguieron doblegar ese inconsciente lírico del que procedían, al que rindieron cuentas pese a su absolutismo político y en el que de forma inevitable terminaron desembocando una vez agotada su etapa propiamente social/realista» (165).

Así es como pervive en la crítica una visión meramente contenidista o lastrada de prejuicios ideológicos, que ignoran de plano las muchas innovaciones presentes en la obra de los mejores exponentes de esta tendencia. A aquellos críticos que aportamos una visión alternativa, desde parámetros de análisis de discurso, pragmática literaria o semiótica social, se nos suele desautorizar bajo el pretexto de que ejercemos una lectura errada, a partir de la dicotomía «simplista» entre forma y contenido (supuestamente deudora de un pensamiento de corte «idealista»), cuando abogamos por revalorizar «la moral de la forma» en expresión barthesiana (como bien lo han expuesto tanto Lanz como Le Bigot, Sánchez Torre y Rodríguez, entre otros). Pero precisamente urge una simultánea atención a la central unidad fondo/forma, como única vía capaz de superar estos falsos argumentos y valorar las decisivas innovaciones retóricas y tropológicas, tanto como las teorizaciones programáticas, que sostienen las «tomas de posición» (Bourdieu) de los poetas sociales en el campo histórico y cultural. Es mi intención desechar esas miradas que, al absolutizar ese tipo de argumentos (tanto los «demonizadores» como los falsamente «materialistas») de modo extremo, aplanan la versatilidad de obras dinámicas como las de Otero, Hierro o Celaya. Porque en ese movimiento reductor, estos críticos inmovilizan en tópicos cristalizados lo que puede ser indiscutible en ciertas fases (gestos utópicos, roles proféticos), pero resulta dinámico en obras en marcha; y lo expanden como dogmas inamovibles para explicar la totalidad de trayectorias mucho más complejas y versátiles.

Mi objetivo nunca ha sido la mera detección de procedimientos discursivos, que conformarían esa constelación categorial del «compromiso», subestimando el plano de los contenidos involucrados. Precisamente porque estoy convencida de la «radical historicidad de la literatura», de la que hace tiempo nos viene hablando nuestro colega Juan Carlos Rodríguez, es que no admito una crítica dicotómica entre análisis «poetológico» y «tematológico». Las innovaciones que los mejores poetas sociales elaboraron para confrontar con el paradigma purista –el hegemónico recibido de la tradición lírica moderna– se apoyan simultáneamente tanto en sus discursos programáticos como en sus estrategias compositivas y matrices de enunciación, como ya lo hemos expuesto en múltiples trabajos. La sistemática desmitificación de la figura del poeta-vate, la relativización del lenguaje como idiolecto sacralizado, las modulaciones colectivas de enunciación y las for-

mas dialógicas de interlocución, la ficción autobiográfica y los usos del correlato autoral, entre otras innovaciones de peso, hablan de un andamiaje procedimental coherente con una toma de posición ideológica de dichos escritores en el campo intelectual, frente al franquismo y de cara al futuro, pero conscientes de la herencia de la poesía moderna que debían rearticular.

Sin embargo, no todas son apresuradas reducciones en el universo de la crítica más reciente sobre estos poetas sociales. Resulta alentador repasar los capítulos del libro que recoge los resultados del congreso celebrado en Granada, con motivo de los treinta años de la muerte de Blas de Otero, entre el 27 y 29 de enero de 2010². Podemos encontrar allí lecturas agudas e integrales, que superan los enfoques temáticos o prejuiciados de décadas anteriores y nos permiten comprobar cuánto se ha logrado en dicho lapso. En homenaje al poeta vasco, encontramos conclusiones de peso que bien pueden extenderse al canon social y exceden el caso puntual del bilbaíno. Por ejemplo, Juan José Lanz recorre con estricto rigor todas las posturas teóricas más decisivas, desde Sartre hasta Adorno, Barthes y Bourdieu, y actualiza la famosa polémica de posguerra entre «poesía como comunicación o conocimiento», ya adelantada en su libro de 2009. Revisa las declaraciones de Gabriel Celaya en torno al «arte en situación» sartreano, los aportes de los propios poetas recogidos en la famosa *Antología consultada* de Francisco Ribes de 1952, y el giro del realismo social a fines de los cincuenta que, sin abandonar el afán testimonial, se repliega para analizar los propios modos de construcción del poema (2010: 53). Recuerda Lanz asimismo que el propio Sartre terminará por situar el compromiso del escritor en el lenguaje mismo (2011: 4), al afirmar que «hablar es actuar» y que «el escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio» (2010: 56).

Leopoldo Sánchez Torre revisita también en dicho congreso los «argumentos del compromiso» y concluye que es precisamente en ese

2. Las actas compiladas por Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre conforman un libro imprescindible, donde pueden leerse algunos trabajos valiosísimos para este debate, como los de Juan José Lanz, Claude Le Bigot, Juan Carlos Rodríguez, Araceli Iravedra, Marcela Romano, Leopoldo Sánchez Torre, entre otros. Yo misma aporté mi propia reflexión sobre el tópico en el artículo «Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio» (Scarano 2010a).

cruce de historia personal e historia colectiva, «entremezclando escritura y reflexión sobre la escritura, superponiendo denuncia y ejemplaridad moral, intercalando compromiso y argumentos a favor del compromiso, como se remata el perímetro ético del último Blas de Otero» (2010: 132). En idéntico sentido, Claude Le Bigot recupera la idea barthesiana de «la responsabilidad de la forma», para romper el círculo cerrado de un compromiso literario fundado solo en las intenciones autorales o en los contenidos poemáticos. Pone también en duda la adscripción del compromiso exclusivamente a «la dimensión pragmática del lenguaje» (2010: 90), pues a su juicio el compromiso es sobre todo «una cuestión de lenguaje» (ibíd.: 95), de modo que «lo más político de Blas de Otero bien puede surgir desde enunciados sin significado político inmediato» (ibíd.: 100-101).

Baste citar como corolario de este abanico de enriquecedoras reflexiones las palabras de Juan Carlos Rodríguez, quien ya había cuestionado «la raigambre idealista» de esa constelación ideológica: la del «poeta bajando a la calle» desde una ideología burguesa. Pero si aquel realismo socialista soviético «cortó en flor» la problematización de la propia escritura, porque solo «discutía el arte como una cuestión ética», los poetas sociales en sus mejores apuestas rompen con ese límite, avanzando en una «poética materialista», que se plantea desde «el funcionamiento poético a la estructura familiar, desde la conducta sexual a cualquier otro lenguaje o actitud de los englobados en el ámbito burgués de lo privado» (2001: 289, 298). En este sentido, Rodríguez concluye su intervención ratificando que «Blas de Otero fue uno de los pocos (como Brecht) que no tuvo miedo», «se interrogó a sí mismo hasta el fondo e interrogó hasta el fondo a la poesía», sabiendo que «podía hacer con el verso en castellano lo que le diera la gana», sin creerse nunca «un ser previo a la historia» (2010: 215-216), como el imaginario purista había concebido.

Este brevísimo estado de la cuestión nos permite comprobar que leer hoy a los poetas mayores del canon social (y calibrar de paso a sus lectores y críticos) es abrir una puerta para visitar la categoría de compromiso de modo renovado, desde un nuevo horizonte histórico y epistemológico, desde otro siglo y milenio. Para ello examinaré ciertos postulados programáticos que los tres poetas tienen en común y que permiten definir los alcances de dicha «autopoética del compromiso», enunciada a través de tres ejes:

— un eje minimalista: «poesía con minúscula», «en voz baja», «en tono menor», «anti-literatura» frente a la tradición moderna de la «Metapoesía», con la consecuente figuración humanizada de su sujeto (hasta su aparente disolución en instancias plurales);

— un eje perlocucionario: poesía como «hacer», «labor», «trabajo», «acción», «intervención», que demanda un nuevo léxico y nuevos procedimientos, para poner en funcionamiento una visión de la poesía que intente superar su naturaleza primariamente lingüística o simbólica;

— un eje epistemológico: poesía y «verdad», auto-conocimiento y «testimonio», «saber de sí», que reordena la falsa oposición entre conocimiento y comunicación, desnudando su mutua interpenetración.

GABRIEL CELAYA: «UNA APERTURA DE CONCIENCIA»

Si hay que romper el sistema, empecemos por romper el idioma

Gabriel Celaya, en su ensayo *Exploración de la poesía*, utilizaba el término «Metapoesía» (con mayúscula) para definir con él a la «poesía becqueriana» (y a partir de ella, a la tradición simbolista que inaugura), en su afán nunca satisfecho por acceder a un absoluto poético. El prefijo *meta* es usado en su estricta significación etimológica (del griego: *más allá*), y el término acuñado define una concepción de índole simbólica, fundada en los albores del Romanticismo y cuya vigencia se extiende hasta el siglo xx. Celaya propugnaba allí un giro radical con respecto a tal tradición que, en su opinión, no era más que la máscara de «un pensamiento típicamente reaccionario»:

La apelación al misterio, que se busca en el Arte cuando otras evocaciones del más allá parecen poco convincentes, se convierte en una verdadera necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilegiadas, que no quieren enfrentarse con una realidad dentro de la cual sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible (1979: 12).

Contra ese modelo elaborará, en el mismo sentido que Blas de Otero y José Hierro, un programa argumentativo disidente, que bus-

ca naturalizar y «humanizar» el arte, despojándolo de su aura trascendental:

El peligro consiste precisamente en que, como viene ocurriendo con frecuencia de un siglo a esta parte, hagan del Arte un *ersatz* de la Religión o una seudomística, ya que esta seudomística es mística del hombre que quiere ser como Dios, mística invertida, satanismo. El Arte es una operación humana. Solo humana. No lo desorbitemos. [...] Porque el Arte es un espejismo: Un espejismo deliberado: Una técnica del espejismo (1979: 65).

En una conferencia dada en La Habana en 1968, a modo de evaluación de su trayectoria, Celaya sintetizará la lucha de todos estos poetas por la construcción de una poesía capaz de superar los falsos mitos de la llamada «Metapoesía»:

Pese a los cambios naturales que con el tiempo se han producido en mi obra, los presupuestos de la poesía social, si entendemos por esta la lucha contra los mitos de la Metapoesía, la inspiración mágica, el prurito de originalidad, el personalismo, el hermetismo, el perfectismo formalista, la inmortalidad literaria, etc., me parece aún válida (1979: 192).

Pero recorramos brevemente su itinerario creativo. A lo largo de su vida Celaya utilizará todos sus nombres de pila y apellidos para firmar sus libros: Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. De ellos extraerá los tres heterónimos responsables de su obra. A Rafael Múgica le pertenecen los tres primeros libros (*Marea de silencio* de 1935, *La música y la sangre* de 1934-1936 y *La soledad cerrada* de 1947); a Juan de Leceta los libros que en 1961 recopilará bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (*Avisos*, 1950, *Tranquilamente hablando*, 1947 y *Las cosas como son*, 1952); y a Gabriel Celaya el resto de la producción. Para él «son verdaderos heterónimos y no seudónimos, pues señalan un cambio radical» en su vida (IP: 13)³, como bien lo señala en una entrevista con Ángel Vivas:

Cuando yo trabajaba de ingeniero, el Consejo de Administración me dijo que no era serio que escribiese poesía, entonces empecé a usar el Celaya.

3. Para la correspondencia de las siglas que a partir de ahora empleo en abreviación de las fuentes primarias, véase la bibliografía final.

ya. Pero luego hubo una temporada en que usé el tercer apellido, el Leceta. Fue cuando conocí a Amparo, fue tal revolución en mi vida, tal cambio, que empecé a usar el Leceta. Luego comprendí que aquello no tenía sentido, y todo aquel Leceta quedó incorporado al Celaya (en Vivas 1984: 83).

Esta movilidad de voces le permitió acercarse a una de las utopías mayores de la poesía social: colectivizar la voz hasta el punto de simular el borramiento de la autoría individual, como si fuese propiedad del pueblo, como lo son los cantares y coplas del acervo tradicional. Este carácter anónimo retrotrae la figura del poeta a la del juglar, y así lo expresaría Celaya en la famosa encuesta de Francisco Ribes para su *Antología consultada* de 1952:

Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras inadvertidas. Nuestra deuda —la deuda de todos y de cada uno— es tan inmensa que mueve a rubor. Aunque nuestro Señor Yo tiende a olvidarlo trabajamos en equipo con cuantos nos precedieron y nos acompañan (PyV: 74).

Más de 90 libros publicaría desde su *Marea de silencio* de 1935, enlazando fases que se vinculan mucho más de lo que sus etiquetas describen: surrealista, existencial, social y órfica (RP: 11). Se corresponderían con tres estadios de conciencia poética: el de conciencia mágica (estética surrealista de sus primeros libros), el de conciencia colectiva (etapa social propiamente dicha) y el de conciencia cósmica (estética órfica a partir de *Lírica de cámara*). El primer estadio, al que Celaya acepta denominar surrealista (si bien con modulaciones personales) va a introducir dos elementos que continuarán a lo largo de toda su producción poética (también en la etapa definidamente social): la conciencia del yo como otredad, aquí bajo el lema de Rimbaud («Je est un autre») y la consigna de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno» (RP: 13-15).

Desde la década de los cincuenta, sabemos que esta impronta «social» tiene inequívoca filiación marxista, aunque rubrica su afinidad con el existencialismo, a partir de las lecturas de Jean-Paul Sartre⁴. Nos

4. Juan José Lanz aporta datos valiosos sobre la impronta sartreana en Celaya, que fuera temprano lector y comentarista del ensayista francés: «Téngase en cuenta que *El existencialismo es un humanismo* (1946) se traduce ya para 1947 en la revista santande-

recuerda Juan José Lanz que el proceso de consolidación de la poesía social de signo de izquierda vino a coincidir «con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951», con el «Mensaje» 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» (2011: 9). Las redes entabladas entre todos estos poetas, novelistas y dramaturgos configuran un campo donde la «toma de posición» estética, política e intelectual, a pesar de la dictadura y sus censores, se hizo visible y contundente. Pero este alineamiento persiste a lo largo de las décadas posteriores y no es exclusivo de su fase social. Por ejemplo, en *Dirección prohibida* reúne textos de muy diversas épocas cuya afinidad reside justamente en haber sido prohibidos cada vez que intentó publicarlos; y lo editará en Argentina en 1973, bajo ese sugestivo título, reuniendo cuatro poemarios autónomos: *Las resistencias del diamante* (1957), *Poemas tachados*, *Episodios Nacionales* (1962) y *Cantata en Cuba* (1968). El compromiso de estas primeras décadas es claramente antitrascendentalista e iconoclasta y tiene su mejor expresión en el revulsivo coloquialismo de su Leceta: «Escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos» (A: 297).

Después de su incursión en la poesía social como fase acotada (aunque ya vemos la precariedad de esta segmentación), Celaya explica: «Busqué muchos caminos. El primero fue el de la poesía vasca. En aquellos años hasta el 64 el movimiento antifranquista se daba en el País Vasco de una forma mucho más clara y más evidente y más violenta que en el resto de España» (en Vivas 1984: 90). Son de esta etapa poemarios como *Rapsodia euskara*, *Baladas y decires vascos*, *Iberia sumergida*, etc. Y explorando nuevas tentativas para su «compromiso», reconoce que desembocó luego en experimentaciones verbales más radicales, como «otro modo de ir más allá de la poesía social. Esta

rina *Proel*, una de las vías de penetración, junto con *Insula*, del existencialismo francés». Y da cuenta de dos artículos publicados en *La Voz de España*, de San Sebastián, el 5 de junio y el 2 de diciembre de 1948, donde «dedica Celaya sendos comentarios al existencialismo y a una lectura crítica de *El ser y la nada* (editado originalmente en 1943)». De Sartre también toma prestado Celaya el concepto de arte «en situación», que enlaza con la propuesta de Ortega y Gasset (2011: 6-7).

poesía fue *Lírica de cámara*, un retorno a la física del átomo, a la física nuclear [...]. Era un intento de llevar la poesía social, que ya estaba en decadencia, a otro nivel» (ibíd.: 90, 92).

La revolución que Celaya propugnaba debía partir, según sus propias declaraciones, de la práctica que el poeta mejor domina: su trabajo artístico, por eso entendió pronto que la revolución poética tenía que darse en el terreno del discurso, más que en el plano de las voluntades de autores y lectores. Rechazó el esteticismo, en su propia praxis lírica, abogando por una poesía cercana a los ritmos coloquiales de la prosa. Por eso apoyó la fórmula oteriana de la «inmensa mayoría» como destinatario, expresando la aspiración a «convertir la poesía en un género realmente popular», no solo por sus contenidos sino por su estilo. Coloquialismo y *sencilismo* serían las estrategias claves para lograrlo, y a este propósito responde su formulación de la poesía como *decir*, entendiendo este vocablo en su doble acepción: «como género entre la poesía y la prosa y como resultado de la vivencia asimilada por el artista» (IP: 247). Esta opción por la sencillez, cercana a los tonos de la antipoesía, claramente manifiesta en la fase firmada por Leceta, no oculta su grado de dificultad, ya que existe en Celaya una clara conciencia de la necesidad de rigor y cuidado formal; sin embargo tales esfuerzos debían ir orientados a construir un nuevo lenguaje, rompiendo con normas, retórica y academicismos. Se trataba de proponer una poesía que acortara la distancia entre el «modo de hablar artístico» y el «modo de hablar común» (PyV: 41).

En su ensayo «La poesía coloquial» expresa que ante el evidente «desgaste y extenuación de un lenguaje hiperpoético» y minoritario, su primer objetivo fue precisamente construir una nueva retórica, con eficacia estética y alcance mayoritario:

Si el lenguaje liso y llano —o prosaico, como decían mis adversarios— me atraía, no era solo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, y de un modo solo aparentemente paradójico, me sonaba a impresionantemente novedoso, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o sabia que fuera (PyV: 27-28).

Esta nueva retórica era la faz exterior de «una ideología que le caía muy mal al poder» (PyV: 31), porque estaba constituida por diversos

componentes cuya amalgama resultó ser una mezcla explosiva para la España de la dictadura: reivindicación de un léxico vulgar y conversacional, con tópicos menores y triviales como materia del enunciado, utilización de modos compositivos revulsivos al lenguaje oficial y un nuevo experimentalismo basado en una neo-vanguardia revolucionaria.

En la persecución de un desmantelamiento del ego cartesiano y burgués, los poemas de sus primeros libros, firmados por Rafael Múgica, ensayan un tono impersonal, donde el *yo* busca ausentarse del texto para volcarse a los objetos exteriores. Exclamaciones, secuencias nominales, enunciación impersonal se corresponden con la declarada afirmación del hablante de constituir una identidad diluida en el espacio exterior. La recurrencia de la enunciación copulativa describe un *yo* signado por un proceso dialéctico, por el cual se afirma y se niega simultáneamente, produciendo una ambigüedad creciente. La resolución de tal ambigüedad en una instancia plural aparece como aspiración declarada y preanuncia el giro que tomará posteriormente la poesía celayana.

Desde *Avisos de Juan de Leceta*, la definición del *yo* como «hombre a secas» y la consecuente repulsa de la categoría mesiánica de la poesía emergerá claramente; la actividad poética se atribuye a un sujeto definido como «barro sucio», cuyo decir no es poesía (o lo que se entendía en el paradigma de la «metapoética»), sino lenguaje cotidiano: «Digo lo que dicen las gentes cualquiera» (A: 262). El poeta se presenta como un marginal, y busca ridiculizarse generando una secuencia antitética a la que la tradición ha consagrado: «me complace saberme uno de tantos» (TH: 287). Este proceso de «rebajamiento» ahonda las aristas domésticas y minimalistas del *yo* escritural: «Soy un hombre vulgar (lo que no es poca cosa), / soy feliz como puede serlo cualquier otro» (TH: 292). El *yo* «representa» un personaje que repudia el rótulo oficial de poeta y reconstruye en su escritura posturas humanas cotidianas, con expresiones como «Todas las mañanas, cuando leo el periódico», «Con las manos en los bolsillos», «Fin de semana en el campo», «En mi cuarto, con el balcón abierto», etc. (TH). Esta proclamación humanista prevalecerá en toda su obra: «Todo lo que intento locamente, / ser ahora y aquí, ser solo un hombre» (LCBA: 359).

La ridiculización de la práctica expresa su rechazo a la concepción anquilosada del arte como actividad de privilegio social y espiritual: «Por ahora aquí sigo / fatigado, indeciso, / tan cerca de la nada que me

gusta hacer versos» (A: 263). La «poesía inmortal» nunca roza al hombre, pues «la vida, ya se sabe, siempre es pequeña y sucia». Por ello, la palabra que la expresa debe ser «mortal», «sin maquillaje»: «Así que para andar por casa, uno se queda / con la porquería tierna y terrenal, / solo temporal» (OP: 77). En esta dirección, titula un texto «A la poesía no hay que hablarle de usted», donde establece los predicados nucleares del quehacer poético: temporalidad, perfectibilidad, imperfección, un bien de uso y desgaste: «La poesía se gasta. Solo tiene un momento. / Escribamos de prisa lo imperfecto» (OP: 77). Perfectibilidad que extrema con la analogía de poesía como «violación», en abierto desafío a las connotaciones solemnes y moralistas de la poesía oficial: «Mis amigos se ponen de etiqueta / para hacer el amor [...] / mientras yo, con bajas miras, violo la poesía» (OP: 78).

Uno de los predicados que Celaya da al arte en uno de sus primeros ensayos es justamente el de *representación*, pues, en tanto «modo de hablar», el arte es «siempre hablar para otro», y esto otorga a la poesía un carácter «espectacular» por la necesidad de un espectador: «El artista se inventa al margen de su circunstancia una personalidad especial. [...] Representa. Pero en su obra se hace igual a su representación» (PyV: 55). Esta operación cobrará relevancia en su última etapa, aunque ya estaba en germen en las diversas máscaras y desdoblamientos utilizados desde el principio, tanto por el uso de sus heterónimos como por las mismas estrategias de simulación de la voz. Se exhibe aquí al poeta como un *comediante*: «como yo no soy yo, represento a cualquiera» (OP: 80); «Soy solo un comediante, perdido en sus papeles» (F1XN: 107). Máscaras, fantasmas, apariencias, disfraces, variantes de un *yo* que «no tiene rostro», «alquila su vacío» y «cuanto más se oculta / más se parece a todos» (F1XN: 108).

La destrucción del *yo individual* y la consecuente constitución de un *yo social* no parecen agotar la intención de Celaya por deconstruir la categoría poética tradicional de sujeto, que se problematizará indefinidamente hasta el final de su obra. Primero porque este *yo plural* no será nunca una entidad abstracta; la colectivización de la figura del poeta en su dimensión humana (modulación existencial) se complementa con la ubicación del mismo en una circunstancia histórica concreta (modulación política). Pero, además, este sujeto se definirá étnicamente desde *Cantos iberos* (1955) hasta *Iberia sumergida* (1977), celebrando sus orígenes y convocando a su sangre y a sus antecesores

íberos para construir una nueva España (modulación racial), consolidando su perfil histórico.

El proceso de vaciamiento del *yo* de toda categoría humanista se presenta como una necesaria tarea de purificación para desechar y destruir los falsos mitos de la cultura occidental: la razón, el concepto de tiempo, la noción de individuación, la supremacía de lo abstracto sobre lo concreto, la existencia de un absoluto trascendente. A esta ruptura con el humanismo tradicional, Celaya la denominará «poesía órfica»:

Yo, con conciencia órfica, quiero decir conciencia ecológica, dicho en términos muy simples; es decir, que la conciencia colectiva de los poetas sociales era una conciencia humanista, pero no era una conciencia ecológica, que consiste en comprender que el hombre forma parte de un conjunto que no son solo los hombres, sino que es la naturaleza y, a otro nivel, el cosmos, los planetas, que dependemos de todo y que todo es un conjunto (en Vivas 1984: 91).

En *Reflexiones sobre mi poesía*, Celaya explica cómo, en su estadio de «conciencia colectiva», la poesía produce «un lenguaje que habla impersonalmente a través de él. El lenguaje que se dice a sí mismo: el lenguaje que nos constituye a todos y cada uno como un ser conjunto y colectivo» (RP: 18). Pero esta cuasi disolución del *yo* en un plural (hasta llegar a la ecuación *yo-nadie*), no revierte en la consideración del poema como absoluto autosuficiente. La despersonalización no conduce a una mera impersonalidad, sino a una colectivización de la práctica. El *yo* se declara vacío, pero disponible para ser llenado por cualquiera. Su intento se canaliza hacia la formulación de un nuevo lenguaje, a primera vista profundamente distanciado de aquel transitivo y referencial postulado en la etapa social, pero que nace sin embargo del mismo impulso: «Si hay que romper el sistema, empecemos por romper el idioma» (LdC: 57). Tal objetivo poético-político será permanente en el corpus celayano y confirma la unidad de impulso y consistente continuidad de su producción.

A partir de *Lírica de cámara* explorará técnicas experimentales y la descomposición de los componentes verbales se convertirá en testimonio especular de la realidad histórica fragmentada, de la caída de los valores absolutos. Si el poeta ha sido bajado de su sitial para defi-

nirse como «cualquiera», deja de ser alguien escogido para ser igual que «nadie». Y esta categoría lo equipara al «todos», que define a los hombres comunes y anónimos del pueblo. La lexía *nadie* comenzará a adquirir otras connotaciones, como emblema de disolución del *ego* poético: «No somos uno en otro. / Somos nadie, nada más» (LdC: 36). Y avanza más al cuestionar la categoría de autoría individual y postular la propiedad colectiva y anónima, aspirando a un nuevo «mester de juglaría» (que mucho tendrá que ver en sus teorizaciones con los nuevos medios de reproducibilidad técnica): «Los poetas solo duramos en cuanto desaparecemos o nos transformamos en otros que, hasta negándonos, viven de lo que fuimos en cuanto nos presuponen» (LdC: 43). Títulos como «La poesía se me escapa de casa» plantean la difusión y reescritura, el plagio y el prestamo como posibilidades de concretar la aspiración a una poesía colectiva. En «La poesía se besa con todos», el hablante reivindica y reformula estas prácticas de apropiación y otorga mayor importancia a la lectura y recepción del poema que a su producción individual, formas institucionalizadas de la propiedad privada burguesa que ataca (OP: 81-82).

Estos postulados se comprenden en su totalidad si los ponemos a dialogar con su propuesta de la poesía como *labor*, reafirmando la materialidad de la praxis. En un incisivo ensayo titulado «Poesía y Trabajo» (escrito en 1972), Celaya subrayaba el concepto de «trabajo» como uno de los fundamentos de la poesía social:

Es inútil decir que en Poesía, el trabajo no lo es todo. Ni en Poesía, ni en nada. [...] Quien no comprenda esto y siga creyendo que el poeta es un ser superior y no un obrero, aunque un obrero especial, como especial de otro modo es un médico o un electricista, no entenderá nunca lo que quiere decir Poesía social en su recto sentido (PyV: 193).

La poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está determinada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cambiar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público posible o real, será cambiar esas bases materiales (PyV: 91).

Sus intentos por formular una poética de corte materialista claramente corroboran los postulados programáticos que ofrece en sus ensayos: «la poesía no pretende convertir en *cosa* una interioridad, sino

dirigirse a otro a través de la *cosa-poema* o la *cosa-libro*» (1987: 17). Representatividad histórica, denuncia política y llamamiento a un cambio social son las notas medulares que definen su carácter de «poesía urgente», como titulara uno de sus libros. Asimismo, su difundida proclama de la poesía como «arma» logró coagular este eje asociado al efecto combativo. Pero, más que una directa alusión a la lucha de clases o al llamamiento a la revolución, el propósito fue romper con la imagen del poema como objeto complaciente e inútil, instrumento de evasión y ensueño. «Tal es mi poesía: poesía-herramienta», «Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho», sentenciaba en su texto de *Cantos iberos* en 1955. Si nos alejamos de los fatigados argumentos esgrimidos por la crítica tradicional en torno a esta consigna, interpretando «arma» solo en sentido bélico, vemos que el objetivo es convertir la poesía en herramienta de labor, como «trabajo», instrumentalizando un «oficio» y una «esencia-arte» en «cosa», desde un claro materialismo estético. En realidad, la mentada alegoría de la poesía como arma le llega a estos poetas de la declaración del Congreso de Escritores soviéticos, celebrado en Kharkov en noviembre de 1930, con el lema: «Art is a class weapon», unida a la consigna de André Breton, «un arma para transformar el mundo».

Las conexiones que establece entre el poeta y el juglar popular también inciden en esta materialidad del cuerpo y la presencia de la voz anónima fundida con la colectividad. Incluso la versatilidad nominal que despliega en sus figuraciones autoriales no son más que facetas de una misma praxis, la de la poesía colectiva como meta (inalcanzable quizás pero fuertemente argumentada): «Sé que todos formamos uno solo» (PC: 511), «Y en mí hablarán los otros...», en esa «nueva poesía sin autor que amanece...» (ibíd.: 519).

La tematización de tópicos políticos como la guerra, la censura, el exilio, la cárcel, son vistos «desde abajo», no tanto como hechos de la crónica oficial, sino como acontecimientos de la experiencia del «hombre sin atributos» (en palabras de Musil) o, como lo llama Celaya, «del cualquiera», con resonancias brechtianas, y tal como lo estudia ahora la actual corriente historiográfica denominada «history from below». Asimismo, el tono «sencillista» y conversacional, la impronta «antipoética», un estilo entre figurativo y realista, como también sus intentos de deconstrucción verbal o la formas de colectivización de la enunciación (*collage*, polifonía, intertexto, estructuras dialógicas), fue-

ron todos procedimientos de base para configurar un nuevo paradigma discursivo. Sumemos además la atención a las estrategias retóricas para sortear la censura, la experimentación con la elusión y la perifrasis, las metáforas y simbologías que, sin anular el componente de denuncia, pudieran sostenerse como imágenes autónomas. En ese mismo movimiento que intenta identificar al sujeto con «el hombre de la calle», Celaya se afana por producir un discurso que sea representación del pensamiento y decir colectivo, ejerciendo torsiones para «apear» el lenguaje y bajarlo de su «sitial hiper-esteticista», siguiendo el modelo disidente y temporalista de Antonio Machado:

Seamos como esos poetas [...] que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad («Nadie es nadie», PC: 501).⁵

Este proceso de descentramiento está indisolublemente atado a la evolución de la categoría de compromiso en su especulación y praxis lírica. No nace de un nihilismo destructivo ni de una negatividad estéril, sino de un impulso siempre constructivo que apunta a liquidar los falsos ídolos sobre los que se erigió la modernidad, para fundar una nueva «conciencia expandida», que busca ser a su vez un nuevo sistema representativo de la realidad: «A cierta edad, uno siente la necesidad de barrer su casa, y dejarla limpia de polvo y paja y de esos trastos con los que uno se divirtió locamente durante muchos años. ¡Buenas noches, Cultura!» (LdC: 42). La filosofía y el arte que concibieron al yo cartesiano como centro de lo real son los blancos predilectos sobre los que convergen sus movimientos deconstructores, desde el principio mismo de su obra, proceso del que Celaya es lúcidamente consciente y lo transmite en una autopoética tan coherente como radical:

5. El poeta que mejor se ajustaría a ese modelo sería Antonio Machado, y por esta razón, explica Celaya, «la poesía social hizo de Machado su bandera»: como él «también nosotros luchábamos contra la pérdida de la familiaridad comunicativa, contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o modo de hablar, contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle» (PyV: 120). Véase para la relación Celaya-Otero-Machado y el Homenaje de 1959 en Colliure, Scarano (2009).

A veces pienso que, en realidad, todo ha sido igual, y que a mí siempre me ha preocupado lo mismo: una apertura de conciencia. La poesía surrealista no es más que eso: cobrar conciencia de cosas que son inconscientes. Y la poesía social, lo mismo: sentir como propio lo que sienten otros. El ser uno con el otro, el llegar a un estado de conciencia que no es egocéntrico (en Vivas 1984: 92-93).

BLAS DE OTERO: «LA ALTERACIÓN DEL ORDEN, LA CONSTRUCCIÓN DE LA JUSTICIA»

*No hay otra poesía que los poemas;
una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra.*

La fase primigenia de la poesía oteriana se abre con *Cuatro poemas* (1941), *Cántico espiritual* (1942) y *Poesías en Burgos* (1943). Después de siete años, Otero edita *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), que refunde añadiendo 48 poemas inéditos y publica con el título de *Ancia* en 1958. Su etapa social propiamente dicha comienza en 1955 con *Pido la paz y la palabra* y continúa con *En castellano* (1959), publicado en París en edición bilingüe con el título *Parler claire*. La editorial Losada en Argentina va a reeditar su *Ángel...* y *Redoble de conciencia* en 1960 y recopilará los dos poemarios sociales con el título *Con la inmensa mayoría* (1960), siendo estas ediciones las más difundidas por dos décadas en el mundo hispanohablante. En Puerto Rico, publica poco después la antología *Esto no es un libro* (1963), hasta que en 1964 sale a la luz *Que trata de España*, en dos versiones: una mutilada en Barcelona y la original no censurada en París. Después de cinco años, en 1969, reúne una *summa* de su obra en una antología ordenada titulada *Expresión y reunión*, donde incluye poemas de un libro inédito denominado *Hojas de Madrid*, que alimentará durante diez años, variando después su título por *Hojas de Madrid con La galerna* (el cual será editado en 2010 por Sabina de la Cruz). En 1970, publica *Historias fingidas y verdaderas* y el poemario antológico *Mientras*. En la última década de su vida publicará cuatro antologías de autor: *País* (1971), *Verso y prosa* (1974), *Todos mis sonetos* (1977) y *Poesía con nombres* (1977). En 2012 y también al cuidado de Sabina de

la Cruz, se publicará al fin su obra completa. En suma, una dilatada obra lírica junto con una escasísima producción teórica. Porque Otero no se dedicó a escribir extensos ensayos, sino breves apuntes y numerosos reportajes y entrevistas, que constituyen un material valiosísimo para leer a contraluz de su poesía y dirimir el estatuto integrador de su autopoética⁶.

En su obra poética, Sabina de la Cruz y Lucía Montejó reconocen «un período de formación y tres etapas básicas». El primero incluye «todo lo publicado hasta su primer libro, AFH». De las tres etapas, la primera es la «existencial» (AFH, RC y *Ancia*), la segunda es de «poesía histórica o social» (PPP, EC, QTE) y la tercera (desde HFyV) es para ellas de «meditación integradora, por la serenidad y melancolía de las prosas y los poemas póstumos» (1995: XIX-XX). Nadie mejor que el propio autor para evaluar su travesía, en un poema de su última etapa que titula precisamente «Liberación», donde describe sus inicios: «cientos de poemas / a borbotones», hasta llegar a su «cántico espiritual o mejor dicho / un entretenimiento en una fábrica». Confiesa que «mis libros fluyen / a compás de mi vida. Mi palabra / a compás de los años», y admite fases, evolución, renovación: «va variando / por sí misma, sucediéndose / y revolucionándose». Si algo reivindicará siempre es «que hablé con entera libertad / de todo, de todo al mismo tiempo», «liberando / el pensamiento, la imaginación / y la palabra» (HMcLG: 208).

En su obra hay una permanente reflexión autorreferencial orientada a definir el estatuto de la poesía, desde posturas de minimalismo explícito y clara desmitificación. Una de sus más significativas autopoéticas se titula «Oigan la historia» (de *Mientras*), donde la estrategia de diferenciación opera en todos los niveles, transgrediendo la norma tradicional de las artes poéticas por vía irónica. La irreverencia es la modalidad de comportamiento de este personaje —la poesía— que es dotado de voz, para proclamar, en un movimiento de repulsa y rebelión hacia sus mayores, su independencia de toda norma o sujeción. La lúdica personificación tiñe de humanidad a una entidad sacralizada como absoluto en la tradición del género, y ella misma se autodefine con uno de los neolo-

6. En su tesis doctoral, Elena Perulero incluye un valioso Apéndice (III), donde transcribe 19 entrevistas al poeta, muchas de ellas desconocidas por buena parte de la crítica o, al menos, poco accesibles, que han sido inestimables como material de consulta. En las Fuentes solo incluyo las referencias a las entrevistas citadas en este estudio.

gismos más interesantes que acuña Otero, «poesía abierta», con esa separación entre las letras que rompe la normalidad gráfica de la lexía y propone una praxis diferenciada (M: 53-54).

El neologismo «poesía abierta» es su más acabada definición de la poesía, como escritura necesariamente fragmentaria e inacabada. No esencia sino materia, constituida por objetos-poemas que, como páginas sueltas, buscan adecuar la palabra a la verdad histórica personal y colectiva. Para ello, la poesía debe evadirse de la tiranía de la institución literaria, atomizando la estructura fija del libro en «hojas» dispersas, y desplazando la atención del poeta a la realidad invocada, como testimonio de una sociedad (y no de un hombre solo). Esta concepción «aperturista» consolida postulados tempranos de Otero, donde se oponía al arte como institución y repudiaba la idea de la literatura como actividad ociosa inmovilizada en libros impresos. Ya había enarbolado esta actitud iconoclasta, desde el poema «Digo vivir» de *Redoble de conciencia*: «Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro; / abominando cuanto he escrito: escombros / del hombre aquel que fui cuando callaba» (*Ancia*: 163). Los sustantivos seleccionados —«basura», «escombros», «resto», «escoria»— buscaban producir un efecto de rechazo y condena, gesto que reivindicará a lo largo de toda su producción con la misma virulencia, para oponerse a las concepciones mitificadoras y puristas, que implican una diferenciación social y un aislamiento carismático del poeta con respecto a la sociedad. En una entrevista de 1956, manifestaba que su «rebeldía» surge «frente a la poesía que no se ha dado cuenta todavía que hay cosas más importantes que la poesía en sí», a menudo por «una forma con demasiada hojarasca y un fondo que se anda por las ramas» o «por las nubes» (1956: 78).

Y en *Que trata de España* exponía la imposible coexistencia entre la vida y los libros, en una actitud hiperbólica e irreverente desde el primer verso: «¿Qué tiene que ver la vida con los libros?». La poesía debe ser *antilitreratura*, de forma tal que contenga no meros signos gratuitos, como objetos decorativos o fácilmente consumibles, sino palabras orientadas, donde «la realidad palpita» (QTE: 41). En «Dios nos libre de los libros malos que de los buenos ya me libraré yo», extiende dicho repudio a los libros como falsos mediadores que impiden la experiencia existencial de la literatura. Frente a la impostura de estos, el hablante propone un programa vitalista, que vuelve a equiparar vida-poesía por fuera de la institución: «Para qué tantos libros, tantos

papeles, tantas pamplinas», «cómo perder el tiempo en leer, pasar la página, cuidarse las anginas, / cuánto mejor callejear a la deriva, / esto sí que es un libro lo que se dice un libro de tamaño natural / lleno de gente, tiendas, puestos de periódicos, casas en construcción / y otros versos» (EyR: 289).

Pero su definición más rotunda será la que aparece en el prólogo a *Poesía con nombres*, donde define su práctica como «poesía con minúscula» con alcances claramente políticos, reforzando argumentos ya vertidos antes: «He titulado a este libro *Poesía con nombres* porque confío en que el lector encontrará en él poesía –desde luego, con minúscula– y nombres propios», y continúa: «así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban “los cuadros con gente”, también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado». Esta naturalización de los personajes del poema –dentro de su proyecto antiesteticista– conlleva un *ethos* autorial de indudable naturaleza política, que el bilbaíno reconoce: «Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto» (PcN: 7).

En una prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, por vía irónica, enfrentaba ambos imaginarios estéticos (purista y social): «como es sabido el bestial elemento se solaza en el odio a la sacra Poesía» (HFyV: 45). Y dejaba asentada dicha oposición con la diferenciación de grafía (similar a la operada con *España-españa*) al declarar que «esa mayúscula no hay quien la aguante», bautizando por ende su praxis con la minúscula, que reforzará con el vocablo compuesto de «poesiabierta». También en el poema en prosa «Vida-Isla» declaraba su repulsa a la institucionalización del arte, tanto por el consumo burgués como por su estatuto academicista: «Por aquí aparece La Habana... confundíendome los papeles, el dictado y el temor a la falsa literatura (pues no hay otra, en verdad os digo que la literatura me hace reír)» (EyR: 203). Pero esta idea minimalista se relaciona también con su rechazo a la supuesta *fama literaria*, que rodea al artista encumbrándolo como una celebridad frívola y vacía, lo que le permite repudiar a la vez la idea mercantilista del arte como valor de cambio:

¿Tú esperas que yo te ofrezca un buen trozo de literatura, algo que tú puedas adquirir por unas pesetas y que quizás incluso sirva para acrecentar un poco el contagio, parecido al prestigio que con tanto esfuerzo llegué

a alcanzar? ¡Valiente billetito falso este de la gloria! Te lo regalo, y además te doy un buen consejo: no juzgues nunca a este hombre a quien le interesa la literatura tanto como andar en yate los domingos. Malditos sean el mar y la vanidad y la envidia y la libertad de los escritores que están siempre más acá del bien y del mal en nombre de no sabemos qué derechos de expresión no reconocidos ni por la madre que los entintó (HFyV: 36).

Una noción clave para desarrollar esta concepción materialista del poema es la de la poesía como una «cosa» por «hacer», en términos claramente pragmáticos e instrumentales. La mejor autopoética que expone esta constelación ideológica aparece en *Hojas de Madrid con La galerna*, en un significativo texto titulado «Tiempo de poemas», donde se formula la tradicional pregunta: «¿Qué es la poesía?», enigma fundacional del gesto metapoético. Al pasar revista a las eventuales respuestas (plurales y provisionales) se elabora una escena narrativa, donde el hablante establece un diálogo indirecto con el «tú» femenino de aquella conocidísima Rima XXI de Bécquer, que le sirve de hipotexto: «Se me ha acercado una niña, y me ha preguntado: ¿Qué es la poesía? / Y yo le he contestado: La poesía eres tú cuando tengas once años más» (HMcLG: 75). Aquella idealizada mujer responsable de la pregunta por la esencia de la poesía («¿Qué es poesía?, dices...», «Poesía... eres tú»), ha sido sustituida aquí por «una niña», imagen que rompe con ese imaginario romántico de ecuación (la «mujer» encubría valores absolutos como Belleza, Misterio, Absoluto, concebidos como esencias con letra mayúscula). Su primera respuesta a tal enigma es la corporización de la poesía en el tiempo biológico: una niña que ha de ser en el futuro una mujer, etapa en que aflorará su belleza en todo su esplendor. Se rompe con el estatismo e inmutabilidad del arquetipo, para asociar la poesía al ritmo de la naturaleza humana temporal. Pero la poesía no se reduce ya al «tú» del poema. El texto avanza ofreciendo alternativas a la pregunta que se suman a un imaginario existencial y corpóreo, incluyendo tanto la naturaleza como la historia, con sus componentes sociales: «la poesía son las nubes, los árboles, el río, / una metralleta que tabletea / y un obrero parado ante la fábrica». Otero agrega además a estas respuestas ya clásicas de su poética testimonial las referidas a la intimidad existencial cotidiana, que le reporta más gratificaciones: «La poesía es también estar tranquilo / a pesar de todo. / Tomar el aire». Esta rutina de la vida en sus gestos más triviales, pero

hinchidos de significación emocional, son protagonistas de esta poesía vista como fruto del «trabajo» humano, uno más en el concierto de la sociedad, sin prerrogativas especiales: «Y, sobre todo, la poesía son los poemas, / y los poemas, como ya he dicho en alguna ocasión, es una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra» (ibíd.).

Idénticas palabras fueron pronunciadas por Otero en una entrevista de 1960 hecha por Manuel Díaz Martínez, donde a la pregunta «¿Que es la poesía para usted?» responde: «Una manera de hablar; no hay otra poesía que los poemas; una de tantas cosas que hace el hombre sobre la tierra» (en Díaz Martínez 1960: 488). La reafirmación del sustantivo «cosa» no parece inocente y su asociación con el ámbito del «hacer» tampoco. Ante la pregunta «¿Hay un misterio poético?», será rotundo: «No hay misterio, ni poético, ni ninguno. Sí cosas desconocidas, que solo se dominan por el trabajo del hombre» (en Fernández Santos 1960: 487-488).

Un paso más en su andamiaje argumental y esta acción devendrá «intervención» en el espacio social e histórico, con lo cual culmina el credo canónico de la poesía social, pero por una vía muy alejada de las trilladas consignas social-realistas, la lucha de clases marxista o el eslogan de turno. La poesía como un «hacer» es tanto un deber como un «don», un talento doble por su condición simultánea de «desgracia» y «salvación». En el poema titulado precisamente «El don», Otero enuncia una verdadera *summa vitae* de todos los universos que contiene su palabra, desde los itinerarios biográficos a los episodios históricos colectivos, desde la naturaleza amada a las ciudades recorridas, aunando aspiraciones existencialistas con compromisos políticos:

Doy a la poesía mis brazos las gracias mis viajes y mi vida.

Las alas de la paloma de Picasso caída en Indochina.

Las alamedas y los almacenes y los juguetes y el primer premio de la lotería.

Las alucinaciones las asociaciones inverosímiles, los misiles y la mierda de los tratados de paz.

Las algas de larguísima cinta de la costa las olas alardeando de imprevistas simas, las alimañas y las mariposas y los volquetes y el amarillo de las autopistas.

A la poesía las alquimias del verbo el laboratorio de las palabras y las piernas con o sin rima, la espaciosa y triste España el pálido rostro de Checoslovaquia y la plaza de Santa Clara en Las Villas.

Las almas de Dostoievski y los tropezones de Kafka y el *Retrato del artista adolescente*, la altura de los aviones bien avenidos la destreza de la juventud y su alegría.

A la poesía la alteración del orden y la construcción de la justicia.

A ti poesía mi compañera mi camarada de quince años mi desgracia más grande y mejor recibida
(HMcLG: 294).

Inevitablemente, el campo léxico referido a la lucha y la resistencia política se asocia al tópico instrumental, con la tradicional analogía del poema como «arma», que integra un paradigma léxico cuya base de sustentación teórica es la eficacia pragmática. Había comparado ya las palabras del poeta en libros anteriores con «un tiro / único, abierto en paz sobre el papel» (EC: 134), asemejando su acción a la de «puñetazos puros» (PPP: 9). Esta imagen instrumental como forma de intervención en el campo social nos remite a los postulados del realismo socialista, abocado a tres ejes fundamentales: la referencia histórica concreta y circunstanciada (la insistencia en «el aquí y el ahora»), una clara actitud de denuncia y el llamamiento a la revolución.

En un texto que evoca la tragedia de Vietnam, reconoce la actualidad de tal consigna, definiendo la poesía como un modo de contribuir a la paz, entre muchos otros: «Y simplemente escribo porque comprendo la eficacia de otras formas de lucha que, inexorable y pausadamente, conducen al mismo fin» («La eficacia y el aire», HMcLG: 55). La «utilidad» aparece enmarcada en su concepción política y social: «Tu palabra siempre a punto de brotar para resguardar la vida y la justicia y la dignidad / y la paz y la violencia que necesitan los pobres del mundo con los que ya hace muchos años echaste tu suerte para no retroceder jamás» («Me complace más que el mar», HMcLG: 106). Las lexías «justicia», «paz» y «libertad» constituyen el paradigma predicativo fundamental de las «funciones» de la escritura: «Sembré la libertad con la palabra», «Seguí la libertad con la palabra, / en libertad me fundo y he de hundirme» («Abierta», HMcLG: 241). Aunque aquí deliberadamente desliza en esa enumeración «pacifista» el vocablo «violencia», como excepción cuando se trata de la lucha de los oprimidos frente a los opresores, como bien lo justifica su credo marxista.

Pero al definirla como herramienta de denuncia de las injusticias históricas (y por ende, suscribir un virtual llamado a la acción contes-

tataria), Otero coincide en resaltar su función referencial y apelativa. En «Verbo clandestino» recupera ese adjetivo crucial para condensar el carácter transgresor (HMcLG: 133). No es «clandestino» por voluntaria marginación, sino como resultado fatal de las condiciones políticas y sociales que rodean su emisión, especialmente la represión y censura, que obligan al poeta a recurrir a la elipsis y el circunloquio, el rodeo verbal, la ironía y hasta la autocensura. Ya lo había dejado explícito desde sus primeras obras. La vieja antinomia entre realidad y lenguaje (persona y obra, vida y escritura) se resuelve falaz: clandestinidad y vocación dialógica se complementan.

Ante el debate sobre el posibilismo del arte en tiempos de represión, Otero no duda en suscribir una postura activa: «Yo les respondo que todo sirve, que toda poesía —dijo Paul Eluard— es de circunstancias» (HFyV: 47). Por eso se ve atraído por el *collage* de discursos, mediante un montaje heterodoxo donde no siempre es fácil discernir las fuentes: discurso ensayístico, historiográfico, de arenga política, del romancero de combate, de ensayos marxistas. La poesía se convierte en versión estética de hechos pasados con una función análoga a la de la historia pero, a diferencia de esta, se arroga la capacidad de incidir en las conciencias para influir en los comportamientos. Estas y otras manifestaciones canalizan una reflexión acerca de su función pedagógica, de naturaleza opuesta al didacticismo de signo reaccionario de la literatura patrocinada por el franquismo, cuyos propósitos de adormecimiento del lector estaban muy lejanos de la incitación a la crítica y el disenso que propugnaba esta escritura de signo contrario.

Blas de Otero declaró en la entrevista que le hiciera Luis Suñén, con respecto a este rol «revolucionario» de la poesía, que «el poeta no puede creer que él solo transformará el mundo. Pero debe saber que su colaboración para ello es decisiva», porque «evidentemente la poesía es un medio para transformar el mundo. Y su contribución a esa lucha por transformarlo se verificará de dos formas: directamente, tratando temas relacionados con la situación histórica o por incidencia en la conciencia individual» (en Suñén 1956: 17-19). Conviene recordar con Blanco Aguinaga que «tanto las declaraciones históricas de Blas de Otero, como la problemática que se plantea [la función histórica de la poesía] se inscriben categóricamente en un pensamiento y una praxis que se reconocen a sí mismos históricamente con dos nombres complementarios: materialismo histórico y materialismo dialéctico» (1977:

196). Pero esta filiación no será nunca ni simplista ni mecánica. En una entrevista de 1977, realizada cuando Otero asiste a un mitin político del PCUC en Barcelona, terminada la dictadura y sin censura alguna, reflexiona sobre la figura del «poeta militante»:

El poeta militante tiene el deber de ser libre y hacer poesía que a mí me gusta llamar histórica, la que se refiere al hombre en el tiempo y lugar determinado, pero no debe olvidar que la poesía es un ente estético y que si no alcanza este valor sería como hacer guerrillas (y que conste que no soy partidario de la violencia ni aquí ni en ninguna parte) con una escopeta de madera (en Bastardea 1977: 510).

De «cosa» a «arma», la dimensión utilitaria se irá consolidando a lo largo de su obra hasta cuajar en analogías cada vez más caseras y domésticas, que abandonan los conceptos prestigiados por la tradición y sus definiciones solemnes. Por ejemplo, la poesía como «silla», presente en una autopoética titulada en tono dubitativo «¿Eso será la poesía?» (HMcLG: 169), refuerza su carácter instrumental, tanto referido al acto de escribir («es este lápiz», «un cartel clandestino, una proclama») como al imaginario bélico («una pistola», «un tiro»). El énfasis en la acción supone creer en la utilidad del oficio de poeta. Las analogías con el arma limitarán el ingenuo utopismo de los primeros años aligeradas por el tono humorístico, como cuando a la pregunta del título, se responde: «Una pistola con las cachas / de marfil y un cañón único» (HMcLG: 169).

En *Historias fingidas y verdaderas* Otero ya comenzaba a postular esta capacidad de intervención en la realidad, porque «en la entraña misma del concepto» de poesía late «la realidad en lucha consigo misma». Por ello su función —dice— es «real-izarse por encima de todo», destacando el peso de la realidad en esa ecuación, y atribuyendo el movimiento ascendente al acto poético («izar» lo real). Es en el momento de su actualización cuando se produce el nacimiento verbal de la experiencia, modificada y enaltecida por el lenguaje poético: «He aquí por ejemplo una expresión en que he realizado exactamente lo que quería decir: el prodigio de la palabra reproduciendo literalmente la realidad» (HFyV: 47). Pero ¿es posible «reproducir literalmente la realidad»? No hay en Otero una ingenua confianza en la fluida transividad entre lenguaje y mundo. La poesía logra establecer un estadio

dialéctico superior que resuelve aquella contradicción. Si el poeta logra «expresar digna y escuetamente cuanto *ha experimentado* a través del tiempo presente, pasado y futuro», podrá «solucionar la aparente contradicción» (HFyV: 48, el destacado es mío). Esta indisoluble unidad de forma/fondo/acto se apoya en la certeza de que «la imagen representa lo expresado, *es más que lo expresado*, o bien la única vía de conocimiento de algo *que sin esa imagen nos quedaría por siempre vedado*» (HFyV: 41, el destacado es mío). Entre lo real y su «reproducción» artística, Otero localiza la «experiencia» vital, la existencia cotidiana, el «hacer».

Esta idea del arte como acción sobre el mundo se corresponde con la frase de Mao: «la revolución no la hacen los poetas, pero tampoco puede hacerse sin ellos» (Blanco Aguinaga 1977: 173), asumiendo la palabra como un modo de hacer, con los materiales verbales propios de la literatura. La tan buscada incidencia social (o «efectividad perlocucionaria») convierte la escritura, en palabras de Juan José Lanz, en «un modo de acción dentro de la sociedad a través del lenguaje», ya que «la mera enunciación de la utopía superadora del estadio histórico desde el que se constituye el sujeto poético como “voz” textual, supone su actualización, su *performación*» (2003a: 24). Por otro lado, Otero rechaza la anacrónica división entre contenido y expresión; cuestiona la ingenua teoría del reflejo y se alinea en una visión constructivista. Asimismo desautoriza con su programa y su praxis la falsa oposición entre la poesía como conocimiento o comunicación, como se hace evidente en muchos de sus poemas: «La poesía es entreabrir / los ojos...», «La poesía es un cartel / clandestino, una proclama / contra todo», «un estado / de excepción dentro del alma» (HMCLG: 169).

La interrogación por el sentido del oficio ya había aparecido con insistencia en obras anteriores. Ante la clásica pregunta «¿Qué será de la poesía?», Otero proponía en sus *Historias fingidas y verdaderas* la actitud de «espera de la palabra», aquella que sea a la vez «precisa, universal, imprevisible» (HFyV: 52). No le preocupa tanto su contenido (¿qué decir?), sino su forma (¿cómo sonará?): «¿Qué ritmo la mueve, qué vocablos la colman, de qué sintaxis se sirve?». Este cuerpo apreciado y vislumbrado es el resultado de una cuidadosa criba sobre el desmesurado continente de la «literatura» y el hablante reconoce la urgencia de un «escrutinio» saneador: «Por todas partes, libros. Literatura, literatura [...]. Por todas partes paredes de papel». Frente a esa

avalancha impresa el sujeto reivindica su actitud liberadora: «He derribado montones de libros que me impedían andar», porque solo así puede encontrar en unos pocos de ellos las «verdades que presentía» (HFyV: 51). Retoma aquí otra vez la interrogación becqueriana y la resalta en cursiva, frente a las nuevas ofertas de la sociedad capitalista: «Cinematógrafos, televisión, revistas ilustradas, periódicos como escombros... (¿Qué es poesía?). Y esperamos la palabra. Porque no ha muerto» (HFyV: 52).

En uno de sus últimos textos, de la serie *La galerna*, titulado «Poética», Otero realiza una verdadera *summa vitae* de lo que significa el compromiso poético integral, el del actor social en su historia, pero también el del hombre biográfico en su intimidad doméstica. Y lo propone como imperativo a las conciencias libres que lo escuchan. Que «El verso sea como...» «una persona pensativa» o «una muchacha sonriente», «el electroschock instantáneo» y «el movimiento raudo de la galerna», «el ruido brutal de las batallas» y «el silencio del campo al atardecer». Frente a la sociedad de consumo, que define como «el engaño masivo», aboga por una poesía que sea «la verdad defendida con la muerte», «el viento largo largo de la estepa» y «la revolución de Octubre». Su alineamiento político y su vocación poética se ven atravesados por la revalorización del ámbito privado, que es su material máspreciado, sus viajes, sus gustos estéticos, su rutina, su conciencia, sus amores (hasta llegar a su pequeño perro, denominado con su nombre, Blas, en euskera): «mis paseos a la deriva por París», «la litografía diabólica de Goya», «la serenidad un poco inclinada / el ondear de la belleza estática / el llanto / de un niño // el ladrido de *Bladi*» (HMCLG: 379)⁷.

JOSÉ HIERRO: «UNA POESÍA ROTA...»

*Importa, más que el poema, el poeta.
Más que el poeta, los hombres.*

El caso de José Hierro es representativo de esta zona de litigio discursivo por formular un canon poético antagonista al del paradigma mo-

7. Véase el extenso estudio sobre la etapa final de su obra que le dedico en mi libro de 2012, *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*.

dermo. Hierro fue un poeta crítico frente a las políticas del franquismo, perseguido, censurado y encarcelado, y fue elaborando un corpus metatextual que refrenda su praxis poética, denominada alternativamente como «social», «testimonial», «engagée». En la obra lírica, una serie de textos autopoéticos dan muestra de una preocupación sostenida por estos tópicos en sus distintas fases cronológicas, del humanismo existencialista de los cuarenta al realismo social y crítico de los cincuenta y sesenta, hasta las modulaciones más experimentales de los setenta en adelante. Su teoría poética está dispersa en especies ensayísticas varias y, sin ser extensa, es rigurosamente coherente. La única pieza reconocida como tal es *Reflexiones sobre mi poesía*, editada en Madrid en 1983 por la Universidad Autónoma, que reproducía una conferencia de 1982, y que en rigor de verdad no es más que una variación de los prólogos y prefaciones a sus *Poesías completas* recogidas en 1962 y 1974. Algunas conferencias y reportajes han sido editados en 2002 por Luce López Baralt con el sugerente título *Guardados en la sombra*.

La crítica coincide en observar un entretrejo de fases sucesivas en su poesía completa. La primera abarca sus tres primeros libros, *Tierra sin nosotros* de 1947, *Alegría* de 1947 y *Con las piedras, con el viento* de 1950; la segunda profundiza la veta existencial con *Quinta del 42* de 1952 y *Estatuas yacentes* de 1955; la tercera se inaugura en 1957 con *Cuanto sé de mí*, que abre la puerta a elementos irracionalistas, sin abandonar su afán testimonial, consolidándose esta veta mixta claramente en *Libro de las alucinaciones* de 1964. Un silencio de más de 25 años antecede a sus dos últimos poemarios, *Agenda* de 1991 y *Cuaderno de Nueva York* de 1998, que confirman no obstante un rumbo coherente en todas sus fases.

Dos notas resultan iluminadoras de su peculiar concepción de la «metapoesía» en clave desmitificadora: la necesidad de fundar una poesía «en voz baja» y «tono menor» y la vocación mayoritaria de su praxis, nacida de su matriz generacional/plural/histórica. A la figura tradicional del poeta-vate, Hierro siempre contrapone la del hombre afincado en su tiempo en pie de igualdad con el resto: «El poeta es un hombre sometido a circunstancias temporales, zarandeado por los hechos, igual que los demás hombres. El poeta es una hoja más entre los millones de ellas que forman el árbol de su tiempo». Su única distinción radica en ser «una hoja que habla entre hojas mudas», ser productor de un discurso que, por su condición representativa y por sus «raí-

ces comunes», convierte el mensaje en testimonio colectivo: «Lo que dice de sí es válido para los demás» (1974: 12). La nueva poesía se caracteriza pues por «desdeñar la belleza abstracta, el poema como hermoso objeto fabricado, la evasión de la realidad circundante». Frente a la torre de marfil, Hierro opone el testimonio; frente a los universales abstractos, la historia concreta; frente al objeto ornamental, un discurso social.

En sus poemarios esta proclama del arte como acción histórica va de la mano de su necesidad por articular una expresión colectiva, casi siempre en cifra generacional. Las marcas plurales de la enunciación poética dibujan un sujeto que asume la primera persona del plural, involucrando a los otros (sus compañeros de armas, los republicanos que sobrevivieron a la Guerra Civil, su generación). En ese sentido, todo el libro titulado *Tierra sin nosotros* es paradigmático. Un yo desplazado, ausente, expulsado, fractura la dicción por su destierro del espacio común. El título de la primera sección, «Nosotros», refiere el discurso a esta entidad plural en la que el hablante individual busca fundirse; y el título del primer poema, «Generación», especifica la naturaleza de este colectivo, trazando un autorretrato de este sujeto: «Porque nacimos bajo el signo del cerebro. Pero ya todo / se vino abajo una mañana» (1974: 43). Se trata de una generación escindida por la guerra, devastada por la muerte, pero fortalecida en el dolor y la lucha común: «Pero vivimos. Llevan nuestras aguas la esencia / de las muertes y vidas de vivos y muertos» (ibíd.: 44).

Quinta del 42, desde su mismo título, retoma el concepto de un hablante colectivo en que se incluye el poeta actualizando la noción generacional⁸. La dialéctica soledad (individuo)-compañía (colectivo) aparece desplegada en el enunciado como una disyuntiva que el hablante busca superar, raíz de los males que lo aquejan: «Lo que no deshojamos juntos / no podemos llamarlo nuestro» (1974: 191). Esta aventura colectiva de devastación, guerra y luchas por la liberación no

8. Recordando las circunstancias históricas que rodearon la composición de este libro, Hierro explica: «El título del libro se debe a lo siguiente: la quinta del 42 fue la última movilizadora con motivo de la guerra española. Para mí representa esa quinta la juventud que soportó la tragedia de la guerra civil, sin que tuviera la posibilidad de salvarse por medio de la acción, pues no llegó a entrar en fuego. Me pareció el signo del fracaso pues su vida fue truncada, su destino torcido, y no le quedó ni un recuerdo heroico» (carta de Hierro a Douglas Rodgers, del 26 de marzo de 1962 [1964: 216-217]).

se comprende si no es emprendida desde una instancia histórica plural: «Primero, no había nadie, / luego estábamos nosotros. / Entre el "primero" y el "luego", / todo un sueño loco» (ibid.: 281).

La correlación de estas tesis con el muy citado poema «Para un esteta», que prologa *Quinta del 42*, no puede ser más notoria. Este poema-proemio propone una verdadera *ars poética* fundante de muchas consideraciones posteriores de Hierro sobre la tan tratinada oposición de los sociales al arte «puro»⁹. El poema opone ambas instancias mediante la representación de los dos productores: el locutor configurado como un *antiesteta* y el interlocutor aludido en el título, el *esteta* paradigmático. Quedan constituidos así dos paradigmas opuestos, derivados de la situación de interlocución, que diseñan respectivamente autoimágenes y contraimágenes del poeta, aunque el enunciado está volcado mayoritariamente al tú, a quien corresponden «bellas palabras», «agua transparente», «belleza», «palabras maravillosas», «vino en copa de plata», «poeta»/«dueño», «Mi obra». Frente a este, se alinea el referido al sujeto: «palabras sin aroma», «aguas rojas», «muerte», «poeta»/«hermano menor», «vida/muerte como obra» (2009: 161-162).

La nueva preceptiva consiste en proponer una poesía que no ponga orden en el caos de la realidad, sino que venga a «nombrar las cosas». Un nombrar que no es creación *ex nihilo*, sino común unión: «comulgar con ellas / sin alzar vallas a su gloria». Una poética *indicial*, que da nombre para conocer y comunicar; y se opone a una estética de dominación de las cosas por los signos (convirtiendo a estos en objetos autosuficientes). Aflora un concepto instrumental del lenguaje; la palabra es un signo referencial y denotativo; aunque el poeta lo cargue de sus propias emociones, nunca deja de significar. Frente a las tradiciones nominalistas y metafísicas, Hierro define la poesía como un puente con lo real, donde las palabras edifican una relación insustituible. Permiten conocer y comunicar; aportan un saber y una expresión.

Por otra parte, el poeta nunca será «dueño», porque no hay tal propiedad privada de la poesía; no hay pertenencia sino vínculo: «Nada te

9. Arturo Casas dedica un trabajo a la poesía de Hierro, donde destaca la funcionalidad de estos poemas-proemio «como un testimonio autorial de compromiso meta-poético», situados en «un limen pragmático» que vincula el *yo poético* con «una instancia ficcional intermedia», una especie de «autor implicado» (2000b: 55), que corrobora nuestra construcción de Hierro como sujeto ideológico responsable de estas afirmaciones.

pertenece», «te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras». La concepción fluyente de lo real reside en una consideración primariamente temporal de esta relación hombre/cosas, poeta/mundo. No es «Mi obra», argumenta, porque «Tu fin no está en ti mismo». Frente a la tentación de un arte ensimismado, el hablante opone los reclamos de la realidad y sus demandas existenciales: «olvidas / que vida y muerte son tu obra». El perfil «normativo» de la alocución se expresa con enunciados negativos referidos al esteta: «No comprendes», «Nunca jamás pensaste», «No sabes», «Lo has olvidado», «No has venido», «Nada te pertenece», «Tu fin no es...». Estas antifiguraciones sostienen por su negación el perfil que el hablante edifica como antiesteta. Vida y muerte se imponen frente a arte y belleza y la autopoética deviene reflexión existencial, que delata una obsesiva necesidad de poner límites a un dogma esteticista desvinculado de la lucha cotidiana del vivir. Frente a una poética falsamente ordenadora o uniformadora, que somete a las cosas a su arbitrio, enmarcando la realidad y dominándola, según patrones previos y abstractos de intelección (con dogmas de todo tipo, religiosos, políticos y aun estéticos), Hierro proclama una poética que se amolde al ritmo natural de lo real, que «talla y dispone» para la muerte, y que se subordine al imperativo temporal de las cosas, que viven un día y luego desaparecen. Por eso, la poesía es un discurso siempre transitorio, modesto, provisional: «El cantar que hoy cantas será apagado un día / por la música de otras olas» (2009: 162).

Para estas mismas fechas Hierro dará una serie de conferencias y entrevistas que edita en 2002 Luce López Baralt, a quien Hierro le confiara varios manuscritos como cuenta la autora en la Introducción. Me referiré brevemente ahora a estos tópicos centrales que construyen una autopoética explícita, y permiten ver el lento pero perseverante proceso intelectual del santanderino, en esos textos allí recogidos, de invalorable utilidad, y otros complementarios.

En una charla que probablemente diera en 1952, ya que alude a «los poetas que rondamos los treinta años», parte de una figura emblemática como Hölderlin (aunque su análisis excede en mucho el caso del poeta alemán) para expresar: «Mi poética [será] hablar del momento vivido. Este explicará y justificará aquella» (2002: 38), aunque cerrará el discurso reconociendo que «ni yo sé qué es eso de la poética [porque] son normas éticas las que hay que dar, y no normas estéticas» (ibid.: 46). Abre la discusión sobre el clásico «¿qué es la poesía?» becqueriano y lo en-

laza con la afirmación de Hölderlin: «El lenguaje fue dado al hombre para que atestigüe lo que es» (ibíd.: 35). Su afán epistemológico (*saber de sí*, conocerse) se complementa con ese vocablo, «atestiguar», que será nuclear en su pensamiento: «atestiguar lo que el hombre es» (ibíd.: 43). En un movimiento opuesto al posterior afán de Gil de Biedma por ser «poema» más que «poeta», Hierro declara: «Importa, más que el poema, el poeta. Más que el poeta, los hombres» (ibíd.: 42).

El paradigma predicativo del arte se corresponde pues con el del hombre histórico, atravesado por una fractura (existencial y social) que el poeta no puede desconocer y que fatalmente expresará su poesía. Por eso no es inocente su uso del campo léxico referido a la «rotura»: frente al orden, dice, «he pretendido ser caos», en «una poesía rota que huye de la música de los oídos» y «tiene sabor de documento» (ibíd.: 42). Un poema de *Alegría* («El recién llegado») plantea esta naturaleza de la poesía:

Pero yo estoy mirando en las aguas
el cielo ya roto, mi imagen ya rota,
y temo que tú, así comprendas
que es rotos como hay que mirarnos, huyendo en el tiempo,
cayendo a otras manos que no son las nuestras
para ver la alegría madura y saber que el destino se cumple (1974: 104).

Por eso Hierro extrema la dicotomía arte-vida y confiesa, para huir del fantasma evasivo: «Pretendo hacer una poesía que no sea arte, sino vida» (2002: 43), «no es arte sino vivencias de cada uno», para lo cual «he pretendido ser honrado, ser sincero». Historicismo e impronta ética se subsumen, por eso insiste tanto en su «sinceridad», hasta recurrir a una *captatio benevolentiae*, encaminada a mostrarse como un hombre limitado, corriente, que solo aspira a una poesía útil para los demás: «Queremos construir una poesía constructiva, sin exquisitesces, que al hombre le sirva», y para eso declara una acción generacional (en plural): «estamos rimando un caos», «frente a un mundo de fábula que se desvanece» y «empezamos a vivir, a pensar, a actuar por nuestra cuenta». La indudable conexión con el poema «Para un esteta» es notoria: «lo nuestro es cosa transitoria», por eso se hace urgente «mostrar nuestro paisaje interior. Esta es la tierra de que nace nuestra poesía» (ibíd.: 43-44).

Al hacer un balance de la «Poesía española actual», calibra las reacciones de esa poesía «rehumanizada» frente a los excesos lúdicos del arte por el arte vanguardista. Su desacuerdo con el que llama «arte de evasión» es radical: «El poeta ya no es el ser que dialogaba a solas con la belleza, sino un hombre que *además* hace versos» (ibíd.: 71). Por eso juzga que la poesía española en los últimos años es «la historia de un arte que va ensanchando su horizonte» y busca «ponerse al alcance de todos los lectores» (ibíd.). El esteticismo al final de la guerra sucumbe arrasado por la realidad: «El tablado del arte por el arte, se hunde definitivamente bajo el peso de un millón de muertos. El cielo sigue siendo azul, pero están turbios los ojos que lo miran» (ibíd.: 72). Por eso se explica que la poesía debe ser «más vida que arte, más testimonio que creación», ya que «lo humano es arranque y meta del poema».

Esta es su propuesta de una «conciencia colectiva», ya que «el poeta no puede desertar de su tiempo» y «aquel arte que era un juego, ahora es un sombrío testimonio» (ibíd.: 74, 75). De esta plataforma ideológica nace su aguda preocupación por el lector, no solo teorizada en poemas sino vuelta reflexión explícita en sus declaraciones programáticas. Su objetivo es «hacer que el lector sienta lo mismo que el poeta» y lograr una identificación que le otorgue «una nueva –momentánea– personalidad» (ibíd.: 60), de tal modo que sea real ese trasvase: que «la palabra poética modele el cuerpo de la experiencia» y que ambos –poeta y lector– se den allí cita. Porque esa es «la extraña peculiaridad de la poesía: que nos pone en contacto entrañable con el poeta», como si «en el contacto lírico no existiesen más criaturas que el poeta y el lector» (ibíd.: 51). Por eso resiente todo alejamiento entre poeta y público, y admite que «aceptada la situación de divorcio, es al poeta a quien corresponde dar el primer paso» (ibíd.: 91). Incluso reivindica el uso de «los medios de difusión –radio, televisión–, porque el libro ya no basta». La conciencia de los que puede aportar la industria cultural con sus nuevos circuitos a la comunicación entre poeta y lector no es una cuestión baladí en su reflexión, como no la fue para sus pares Celaya y Otero.

En un repaso por los derroteros de la poesía social en décadas posteriores, Hierro admite: «Ahora le ha llegado la hora a la poesía social de sentarse en el banquillo», pero con clarividencia nos exhorta para que distingamos: «Se la juzga por los errores de los falsos poetas. Comienza a olvidarse no solo la razón histórica de su existencia, sino, lo

que es peor, sus logros poéticos» (ibíd.: 80). Y su coherencia es indiscutible: «Los desaciertos de la mala poesía social no han de servir para borrar el tema del cuaderno de las posibilidades líricas». Si algo reconoce como falta es su desconocimiento «de eso que llamaban pueblo»: «hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo. En eso consistió el fracaso» (ibíd.: 81). Poesía «conceptual, de brocha gorda», que creyó que «el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados». Y ya en tono hiperbólico, ironiza: «El poeta en un rapto de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu. Una equivocación semejante a la de quien hablara silabeando a un semianalfabeto [...], o a la equivocación de quienes hablan a gritos a los extranjeros» (ibíd.: 81-82).

En «Definición, apreciación y ruta de su poesía» (sin fecha, probablemente de la década del cincuenta), la necesidad de dirimir una utilidad para el oficio se hace evidente: «No sé qué es poesía. Ni la mía ni la ajena. Tengo una vaga idea de para qué sirve» (ibíd.: 56). Y dicha función se fundamenta en una teoría del arte que estará apoyada siempre para Hierro sobre la suma de razón y vivencia. Adelantándose por décadas a su metáfora final del poeta como «embalsamador de cadáveres» de su libro *Agenda* (1991), aquí recurre a la pedestre imagen de una «lata de conservas» para la poesía, pues «su misión es preservar de la putrefacción la vida que encierra» (ibíd.: 57). Le preocupan sus efectos, no su ornamento: «será mejor poeta no aquel que mejor decore la lata –las palabras– con litografías bonitas, sino el que sepa soldarla adecuadamente para que el contenido parezca fresco en el momento de comerlo» (ibíd.).

Hierro expresa, aunque de forma asistemática, una teoría y práctica de la acción, con su conocido lema (reescritura de una frase de Pedro Salinas que hace suya y reelabora con nuevos sentidos): «La poesía dice y hace: hace lo que dice» (1974: 16). Este *hacer* es, en términos culturales, revolucionario: «La poesía transforma siempre, pero lentamente, la sociedad», «cambiando la sensibilidad de la gente» (Pujol/Uceda 2000: 34). No se trata de derribar estructuras institucionales o políticas, sino de minar las bases del imaginario social que las sostiene. Por eso Hierro, en su afán por despejar el enigma de la poesía, siempre opta por enfatizar sus funciones; la interrogación metafísica por las esencias se convierte en preocupación por sus usos: «Todo consiste en plantearse la pregunta ¿qué es la poesía? Y si convenimos en que

no hay respuesta válida para esa interrogación, el poeta deberá conformarse con preguntarse para qué sirve la poesía. Y una vez contestado, actuar» (2002: 77). El testimonio que persigue es su resultado. En esta poesía como «instrumento para modificar el mundo», «no solamente su contenido es ético, sino que quiere serlo su acción» (ibíd.: 78). Y esta conciencia del arte como intervención en el espacio social va de la mano de un posicionamiento del artista frente a la sociedad: «desconfío de todo arte que nace de espaldas a la mayoría» (ibíd.: 79).

La defensa de una figura del poeta-testigo, frente a la tradición del arte puro y lúdico, se completa con esta convicción del arte como acción sobre el mundo: «el poeta es el archivo y cantor del acontecimiento interior, quien da fe de un estado de alma, mirado desde el terreno de la historia» (2002: 45). Un abanico de imágenes contrapuestas aparece en su texto «El poeta destronado», en un recorrido histórico-literario necesario, porque «la poesía ha perdido hoy su prestigio ante el público» (ibíd.: 53). La desmitificación es absoluta y sus figuras y contrafiguras extremas. Ha pasado de ser un «rey» a «un ser que oculta, vergonzosamente, su vicio». De sentirse imbuido de una «alta misión» a la «vergüenza», cuestionado su rol social, casi «como un asesino que oculta su condición ante las personas decentes». En «Unos versos pedidos» (Q42), a modo de balance, el hablante ausculta en su fracaso poético («soñar sin saber cantar») para concluir con esa imagen invertida: «Ya no soy rey de mí mismo. / Caído de mi alto trono / sin resurrección, hundido...» (2009: 196).

Esta clarividencia sobre sus límites personales es una sombra que siempre oscurece los afanes testimoniales y elabora de modo explícito una aguda conciencia de fracaso: «Ya veis si es absurdo mi intento, ya veis si soy consciente del fracaso que me espera...» (ibíd.: 45). Repetición monocorde que atraviesa poemarios enteros y casi todas sus manifestaciones ensayísticas, edificando una matriz dialéctica a la que ya me he referido en estudios anteriores (Scarano 1994, 1996, 2012). Este *mea culpa* histórica –el apartamiento del poeta de los problemas de la sociedad– es también explicado en clave personal con un enfático *sermo humilis* que ahonda en una especie de estigma: «mi inseguridad personal», acompañado de un constante pedido de disculpas. Hierro admite una y otra vez que sus libros fueron «tentativas fallidas de expresarme», que «nada vale el papel en que está escrito, a pesar de que puse en él mi mejor voluntad», pues «sospecho que no atinaré jamás»

(2002: 56-58). Aludirá en la década del setenta, cuando todos dictaminan que «lo social» ha pasado de moda, a la escasa rentabilidad de sus libros: «nunca he estado en la línea de moda. Tampoco en contra de ella, que es otra manera de estar en ella» (2009: 39).

Pero esa decepción es subvertida por vía generacional en forma de programa poético: para volver a ser realmente «popular» se hace necesario hablar de los problemas de la gente (2002: 55). Y en prólogos, declaraciones y entrevistas Hierro insistirá en este condicionamiento de lo individual por lo colectivo, en la existencia de un «denominador común» en cada época. El conocimiento que genera el poeta no es mero autoanálisis, sino conocimiento del hombre en su dimensión genérica. Las consignas «hablar en plural», «hablar del tiempo que a uno le ha tocado vivir», corroboran su defensa de una poesía que comunique y refera las realidades del entorno. En las declaraciones de la *Antología consultada* dirá: «Entre el hombre-poeta y su momento histórico se verifica una constante interacción; el compromiso del sujeto con su tiempo es inalienable y su obra ha de ser fatalmente el testimonio de dicho compromiso». Y lo repite en el prólogo a sus *Poesías completas*: «Mis versos no podrán dejar de ser un testimonio, un diario, una suma de instantes vividos con intensidad» (1974: 43).

Testimonial representa una categoría mixta, de confluencia, para armonizar lo que la historia de la poesía parecía condenar al binarismo, entre lo social/político y lo intimista/lírico, entre forma y contenido. Ni poesía evasiva ni panfleto poético: «El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación». Hierro siempre buscará cultivar una posición de equilibrio: ni puramente social ni químicamente puro, de ahí su preferencia por el adjetivo «testimonial». Y en la encuesta de Leopoldo de Luis sugería la dificultad de clasificación de su obra: «Probablemente parezca demasiado intimista para ser llamada social. Pero también es verdad lo contrario: que más de una vez se me ha dicho que era demasiado social para ser intimista» (De Luis, 1965: 197). Como bien lo ha estudiado Marta Ferrari, «ni el formalismo clasicista de la revista *Garcilaso* ni el tremendismo declamatorio de *Española*, sino su pertenencia a la santanderina revista *Proel*» son sus señas de identidad. Del mismo modo, en el marco de la polémica entre comunicación y conocimiento, «parece justo reconocer el difícil sentido del equilibrio que preside las reflexiones de José Hierro acerca de la figura del poeta, a quien ve constituido por un ensamblaje en-

tre el lógico y el inspirado en un proceso de plena y mutua colaboración» (2012: 244).

Hierro se planta también, frente a la falsa oposición de conocer o comunicar, con un título elocuente (primero para un poemario y luego para sus primeras poesías completas), *Cuanto sé de mí*. Este *saber de sí* mismo implica siempre para él la necesidad de comunicarlo a los otros, ya sea como exorcismo catártico de sus propios demonios, ya sea para articular un sentido frente a los otros. Y reconoce: «Poesía para confesarse en voz alta, para que su mensaje se oyera donde él no estaba, o cuando él ya no fuese» (1957: 24), para reafirmarlo años después: «El poeta habla de lo que le preocupa para entenderse y objetivar lo que le rodea. Yo no he escrito para el pueblo, sino para entenderme yo» (1981: 28). En esa línea reivindica el apóstrofe goethiano «*Si tienes un demonio, escríbelo*», afirmando: «Uno escribe su demonio y lo entiende, pero hace falta que se comprenda». Y en ese juego de mismidad y alteridad, *saber de sí* es reconocerse en los otros: el poeta «escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros»; «Solo puede hablarse para los demás cuando se habla para uno mismo. Pero antes hay que haber vivido para los demás» (2002: 82).

En una especie de autobiografía en tercera persona (sin título ni fecha), Hierro se retrata distanciado y reconoce: «Nuestro artista se dijo: Es preciso aprender en uno mismo. [...] Aunque me encuentre solo siento en mí una voz común», «un grito que alguien desde mi sangre me impele a que articule» (ibíd.: 99). Esta otredad es social e histórica pero también estética; es el reconocimiento de una genealogía literaria, de la fuerza de la tradición, del legado de sus maestros que constituyen «un poder mayor» (ibíd.). Para Hierro el sentido final del arte es esta conciencia de su incidencia social y existencial: «él tendría que dividirse entre la acción y la creación y convertirse en uno de los que recogiese aquel grito caliente y lo hiciese arte», «fue el tiempo de la acción» (ibíd.: 100-101).

Una meditación tensada entre la impotencia personal y la demanda social aflorará también en sus últimos poemarios. En «Teoría y alucinación en Dublín», de *Libro de las alucinaciones*, el vocablo «acción» excede la eficacia pragmática y parece oponerse al mandato tradicional de la lírica como construcción de belleza por el lenguaje: «Él no puede dar vino, / nostalgia a los demás: solo palabras. / Si les pudiese dar

acción» (2009: 247). Frente al hombre que palpita, «los henchidos de acción» —«felices, bienaventurados»— «no necesitan las palabras», por eso su autorretrato está traspasado por el dolor. En Madrid (lejos de la ensoñación de Dublín) es «un hombre / sin nostalgia, sin vino, sin acción», «un espectro» que persigue el pasado para poder cantar, «para sentirse vivo» (ibíd.: 249). También en el poema prologo de *Agenda* insiste en este autorretrato derrotado, un poeta reducido a «entomólogo», mero «maquillador y embalsamador de cadáveres», que solo puede hablar de sí «a los 65 años de mi vida», «a los 67», porque «No queda tiempo ya» (ibíd.: 283-284). Pero persiste esperando el milagro y entra «en la seda del poema roto» para saber de sí. Un paso más y otro proemio, el de *Cuaderno de Nueva York*, lanza al poeta en busca de un idioma que le pertenezca, remontando la atávica cadena de la especie («millones de años después de que los dinosaurios se extinguieran»). Es solo un hombre, erigido en sus dos piernas, que contempla el ondular de las palabras por el aire, «ávidas de que alguno las recoja / siglos después de pronunciadas» (ibíd.: 305-306). Su fe en una palabra que permita conocer y comunicar no ha claudicado¹⁰.

Hierro es este hombre «discreto», «gris» y «sin estridencias» (Morales Barba/Yubero 1988: VIII), que cultiva el perfil bajo y se ubica siempre en un segundo plano; un «ser inferior», un «ser de segundo grado» que se autodenomina «poeta menor»: «Mi poesía está concebida por un gran poeta, pero expresada por un miembro de la honrada clase media lírica» (1974: 39). Este escritor, que confiesa que su obra «si nunca estuvo de moda, tampoco molestó demasiado», es el protagonista de la fundación de un modelo discursivo que el momento necesitaba para derribar los mitos mesiánicos y carismáticos que la lírica había entronizado por décadas. El suyo fue el tiempo de la acción y Hierro supo pulsar esa demanda, social y artística. Sus autopoéticas despliegan un abanico de calificaciones que consolidan ese giro imprescindible en la historia de la poesía española, con tanta humildad como autocrítica. Este «pulso herido», al decir de Lorca, late en toda

10. No parece descaminada la sugerencia de un «irracionalismo realista» en la fase final de la poesía de Hierro: «La convivencia de las razones irracionales de la vanguardia con los sentimientos conscientes del realismo [fue] el reto que la literatura de la segunda mitad de este siglo [tuvo] ante sí para modificar de veras la vieja teoría del mundo. José Hierro lleva a cabo esa conjunción» (Diego Jesús Jiménez, en Pujol/Uceda 2000: 89).

su obra y palpita en estas afirmaciones, recogidas en un esbozo del Discurso de Ingreso en la Real Academia Española que no llegó a concretar, y que bien pueden resumir su trayectoria: la consistente edificación de una figura heterodoxa de escritor comprometido, con todo los claroscuros que atañen a la condición humana¹¹:

Todo poeta, al perennizar las cosas, debe someterlas a un orden. Mi poesía carece de él, es una poesía sin solución de continuidad. Más que armonía, conscientemente, he pretendido ser caos. He expuesto lo que yo creía del alma mía sin buscar una compensación en otro plano. *Es una poesía rota*, que huye de la música de los oídos, acaso porque cree tanto en ella que piensa que es preciso llegar a su lado con toda pureza, limpio de sentimientos turbios; he pretendido, ante todo, ser honrado, ser sincero. Y mi honradez y mi sinceridad consisten en mostrarme tal cual soy. He querido cantar, día a día, lo que hay en mí, en vez de resumir mis experiencias en un solo poema que ya estuviese prendido a la armonía. Creo, ante todo, en la vida.

UNA POLÍTICA POÉTICA DEL COMPROMISO

Literature does politics as literature
(Jacques RANCIÈRE)

Sin duda, este programa teórico hecho praxis activa en la obra de estos poetas representó el primer desafío organizado en lengua española por intervenir en la historia a través de una *política poética* y una *poética política*. Tras los ecos de Sartre o Maiakovski, estas estéticas que abogaban por una palabra «testimonial» con «utilidad social», configuraron lo que hoy entenderíamos con Jacques Rancière como un arte abocado a la intervención en la esfera pública, con una clara autoconciencia de su incidencia política, en el más amplio sentido del vocablo, y también de los límites de su utopía. Al definir «the politics of literature», señala Rancière: «This syntagm does not refer to the politics held by its author, but

11. Hierro no llegó a leer su propio Discurso de Ingreso en la RAE y esta impotencia se relaciona con ese rebajamiento permanente de su propia condición y valor: «Yo siempre me resistí a ingresar en la Academia, entre otras cosas porque no me apetecía nada, pero llegó un momento en que por presiones sentimentales accedí. El no tener el discurso hecho puede parecer una chulería por mi parte, y ese no es mi estilo [...], quiero estar a la altura, quiero aportar algo, pero no sé qué» (Del Arco 2001: 46).

instead to the way literature does politics as literature» (2010: 20). En su razonamiento, sin duda la relación entre política y arte es decisiva, pero más que las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra de arte, importa la política que hay en la estructura estética misma de la obra de arte. Su principal tesis es de que hoy arte y política están signados por «an ethical turn», bien merecería revisar nuestra visión del estatuto «revolucionario» de estas obras de la posguerra (ibíd.: 21). El carácter emancipador del arte se revela en su capacidad para reivindicar cambios sociales, aunque sepamos que «nunca serán perfectos ni definitivos, porque todos los hechos históricos son ambiguos, precarios y sometidos al desacuerdo y las reivindicaciones de los otros», en palabras del filósofo francés (2004: 11). Y esto debería resguardarnos del peligro de la «constante crítica e incluso laminación de los ideales utópicos de emancipación» (ibíd.: 10), que sirve a concepciones del arte puramente tropológicas, retoricistas o inmanentes.

Los mejores poetas del canon social vieron con claridad esta dimensión de *política poética* y su apuesta se encaminó a convertir el poema en lenguaje que interpele las bases del contrato social. El mentado «compromiso» reside en este «otro modo» de entender la poesía y configurar a su poeta, a partir de los tres ejes abordados:

—Un «minimalismo» de carácter revulsivamente desmitificador, que proponía la poesía como un «trabajo» más en la sociedad, desde una mirada de cuño «materialista», operación que si bien los últimos coletazos de las vanguardias históricas habían intentado (el giro civil de Rafael Alberti, revistas como *Octubre* y *Hora de España*, la poesía de combate de Miguel Hernández) no se habría de imponer como formación articulada y orgánica hasta la década de los cincuenta.

—La comprensión del poema como «acto», dentro de una poética apelativa, perlocucionaria y anclada en los efectos, en directa relación con los debates en torno a la función y utilidad del arte, proscriptos en el paradigma purista de raigambre moderna y vanguardista. Poesía como «acto de sentido» por un lado (de cariz gnoseológico), y como «acto histórico» por el otro, que reivindicó el valor comunicativo de la palabra y su estatuto social (denuncia, protesta, testimonio, apelación).

—La poesía como conocimiento de sí mismo y de los otros, expresión del yo y de la alteridad social, vía de aprehensión de una verdad colectiva que no era un a priori absoluto, sino una entidad a constituir desde presupuestos colectivos e históricos.

El compromiso en la poesía social no fue entonces ni solo una propiedad retórica anclada en su estilo, ni tampoco un repertorio temático, basado en «consignas» lexicalizadas. Ambas dimensiones tejen y entretejen un programa de escritura, que si bien no depende de las opciones voluntaristas y los alineamientos biográficos de sus agentes, sí promueve una semiosis particular, orientada por estrategias compositivas, evaluaciones sociales y elecciones de estilo. La intencionalidad autorial, que el texto vehicula y hace emerger en interacción con el lector, vuelve por sus fueros y demanda nuestra mirada crítica. Sin recaer en forzadas interpretaciones genéticas, el «gesto ideológico» del canon social reclama una atención cuidadosa al eje autorreferencial, a las elecciones retóricas y al andamiaje procedimental. La voluntad autorial se proyecta como condensado ideológico en todos los niveles, pero especialmente en las posiciones de sujeto que elabora y el lector es invitado a cooperar en la cocreación de dicha imagen.

Como el ejercicio del matiz suele ser la mejor herramienta hermenéutica para abordar los encasillamientos fundamentalistas con que se ha leído a menudo a estos poetas del canon social, a la luz de estas reflexiones podemos preguntarnos si cabe aún hablar de «compromiso» *stricto sensu*. Y sin duda debemos contestar afirmativamente, pues una vez aplacadas las fiebres revolucionarias y superados los lemas más extremos que poblaron el imaginario *engagé*, estos poetas irán profundizando una poética de claro corte social, introduciendo la necesaria heterodoxia y autocrítica que los tiempos exigían. Sin utopías redentoras, sin ingenuas profecías, sin trillados eslóganes; con maduras convicciones, renovando tramas y estrategias, imprimiendo nuevos aires a ritmos y temáticas; construyendo una posición enunciativa e ideológica que suma —sin restar— los aciertos de la modulación más ortodoxa del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

De Gabriel Celaya

Obra poética (se consignan solo las obras citadas, por la edición de 1969, Poesías completas, Madrid, Aguilar [PC])
(1947). *Tranquilamente hablando*, San Sebastián, Norte. (TH)

- (1950). *Avisos de Juan de Leceta*, en *Deriva*, Alicante, Ifach. (A)
 (1951). *Las cartas boca arriba*, Madrid, Adonais. (LCBA)
 (1953). *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja. (PyC)
 (1955). *Cantos iberos*, Alicante, Verbo. (CI)
 (1960). *Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada. (PU)
 (1961). *Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País. (RE)
 (1965). *Baladas y decires vascos*, Barcelona, El Bardo. (BDV)
 (1969). *Lírica de cámara*, Barcelona, Saturno. (LdC)
 (1971). *Operaciones poéticas*, Madrid, Visor. (OP)
 (1973). *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Losada. (DP)
 (1973). *Función de Uno, Equis, Ene*, Zaragoza, Fuendetodos. (F1XN)
 (1975). *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra. (IP)
 (1978). *Iberia sumergida*, Madrid, Hiperión. (IB)

Ensayos

- (1959). *Poesía y verdad*, Pontevedra, Litoral. (PyV: citado por la edición de 1979, Barcelona, Planeta.)
 (1964). *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
 (1972). *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
 (1987). *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma. (RP)

De Blas de Otero

Obra poética (se enumeran solo las obras citadas según las ediciones aquí consignadas)

- (1960). *Ángel fieramente humano* [1950]. *Redoble de conciencia* [1951], Buenos Aires, Losada. (AFH-RC)
 (1960). *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra* [1955] y *En castellano* [1959]), Buenos Aires, Losada. (PPP-EC)
 (1963). *Esto no es un libro*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico. (ENEUL)
 (1970). *Mientras*, Zaragoza, Javalambre. (M)
 (1971). *Ancia* [1958], Madrid, Visor.
 (1980). *Historias fingidas y verdaderas* [1970], Madrid, Alianza. (HFyV)
 (1981). *Expresión y reunión (A modo de antología)*, ed. Sabina de la Cruz, Madrid, Alianza. (EyR)

- (1981). *Que trata de España* [1964], Madrid, Visor. (QTE)
 (1983). *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza. (PcN)
 (1995). *Poesía escogida*, ed. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo, Barcelona, Vicens Vives.
 (2010). *Hojas de Madrid con La galerna* [1969-1975], ed. Sabina de la Cruz, Barcelona, Galaxia Gutenberg. (HMCLG)
 (2013). *Obra completa (1935-1977)*, ed. Sabina de la Cruz, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Entrevistas

- BASTARDEA, Enric (1977). «Blas de Otero habla a la inmensa mayoría», *Diario de Barcelona*, 10 de junio. Recogida por Perulero (2012: 509-510).
 DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (1960). «Con Blas de Otero», *Lunes de Revolución*, 25 de abril. Recogida por Perulero (2012: 487-488).
 ENTRENA, Enrique (1976). «Blas de Otero, el poeta vivo...», *La Verdad*, 28 de mayo. Recogida por Perulero (2012: 507-509).
 FERNÁNDEZ SANTOS, Fernando (1960). «Con Blas de Otero, en París», *Tribuna socialista*, 1. Recogida por Perulero (2012: 488-490).
 NÚÑEZ, Antonio (1968). «Encuentro con Blas de Otero», *Ínsula*, 259, p. 3.
 OTERO, Blas de (1956). «Me revienta el yo, yo; me interesan ellos», *Destino*, 14 de julio. Recogida en *Ancia II*, 4, 2004, pp. 77-79.
 PERULERO, Elena/HERNÁNDEZ, Mario (2008). «Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero» [1968], *Boletín de la Fundación Federico García Lorca (Monográfico en Homenaje a Blas de Otero)*, 43, pp. 175-190.
 PINDADO, Jesús (1973). «Blas de Otero, no es fácil llegar a la inmensa mayoría», *El Diario Montañés*, 3 de septiembre. Recogida por Perulero (2012: 502-503).
 SUÑÉN, Luis (1956). «Blas de Otero, con los ojos abiertos. Poesía social», *Índice*, 93, p. 22. Recogida en *Ancia II*, 4, 2004, pp. 81-84.

De José Hierro

Obra poética

- (1947). *Tierra sin nosotros*, Santander, Proel. (TSN)
 (1947). *Alegoría*, Madrid, Adonais. (A)

- (1950). *Con las piedras, con el viento*, Santander, Proel. (CPCV)
 (1952). *Quinta del 42*, Madrid, Editora Nacional. (Q42)
 (1955). *Estatuas yacentes*, Santander, Proel. (EY)
 (1957). *Cuanto sé de mí*, Madrid, Agora. (CSM)
 (1962). *Poesías completas. 1944-1962*, Madrid, Giner.
 (1964). *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Editora Nacional. (LA)
 (1974). *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral. (Pc)
 (1991). *Agenda*. Madrid, Prensa de la Ciudad. (Ag)
 (1998). *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión. (CNY)
 (2009). *Poesías completas. 1947-2002*, Madrid, Visor. (PC)

Obra ensayística

- (1950). «Carta-Prólogo» a CPCV, pp. 11-13.
 (1952). «Algo sobre poesía, poética y poetas», en *Antología consultada de la joven poesía española*, ed. Francisco Ribes, Valencia, Mares, pp. 99-107.
 (1953). «Poesía y poética», *Arbor*, 24, 85, pp. 26-36.
 (1957). Prólogo a *Poesía del momento*, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 7-13.
 (1957). «Poesía pura, poesía práctica», *Ínsula*, 132, pp. 1 y 4.
 (1958). «Testimonio de Vicente Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, 32-33, pp. 240-244.
 (1960). Introducción a *Poesías escogidas*, Buenos Aires, Losada, pp. 7-10.
 (1962). Prólogo a *Poesías completas 1944-1962*, Madrid, Giner, pp. 11-18.
 (1965). «Poética», en *Antología de la poesía social*, ed. Leopoldo de Luis, Madrid, Alfaguara, pp. 217-220.
 (1972). «Mi poesía es una poesía frustrada», *Alerta*, 18 de agosto, s. p.
 (1974). «Palabras para la presente edición», en *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-9.
 (1981). «José Hierro: Premio Príncipe de Asturias», *ABC*, 5 de julio, p. 28.
 (1983). *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. de la Universidad Autónoma. (RP)
 (2002). *Guardados en la sombra*, ed. Luce López-Baralt, Madrid, Cátedra.

Entrevistas y otros textos del autor

- BEDOYA, Juan (1971). «José Hierro: en pintura estamos a la altura de cualquier país», *Alerta*, 11 de agosto.
 DE LA FUENTE, Jaime (1970). «José Hierro: no he rectificado mucho», *El Diario Montañés*, 8 de marzo.
 DEL ARCO, Antonio (2001). «José Hierro: Me molesta la gente que juega a ser muy moral», *El Semanal*, 8 de abril, p. 46.
 MORALES BARBA, Rafael/YUBERO, Fernando (1988). «José Hierro: desde el silencio», *Diario 16*, 30 de enero, p. VIII.
 PEREDA, Rosa María (1974). «Conversaciones con José Hierro», *Informaciones*, 26 de diciembre, p. 7.
 PRIETO HERNÁNDEZ (1958). «José Hierro: una vida verso a verso», *El Español*, 495, 31 de marzo, p. 8.
 PUJOL, Sara/UCEDA, Julia (eds.) (2000). *José Hierro: Mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, La Barca de Loto.

Bibliografía crítica general

- AMOSSY, Ruth (2009). «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, <<http://aad.revues.org/662>>.
 BLANCO AGUINAGA, Carlos (1977). «El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans*, 85, pp. 146-196.
 BOURDIEU, Pierre (1971). «Campo intelectual y proyecto creador», en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, pp. 135-182.
 BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
 CASAS, Arturo (2000a). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, pp. 209-218.
 — (2000b). «Topografía de una niebla. Sentido del lugar en *Cuaderno de Nueva York*», en *José Hierro: Mi voz en la voz de los otros*, eds. Sara Pujol y Julia Uceda, Ferrol, La Barca de Loto, pp. 53-63.
 DE LUIS, Leopoldo (ed.) (1965). *Antología de la poesía social*, Madrid, Alfaguara.
 — (1970). «Primera suma poética de Gabriel Celaya», *Revista de Occidente*, 29, 87, p. 322.

- DEMERS, Jeanne (coord.) (1993). «La poétique de poète», *Études françaises*, 29, p. 3.
- FERRARI, Marta (2012). «El poeta como crítico. Las autopoéticas de José Hierro», en *Homenaje a la amapola. Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, ed. Elia Saneleuterio Temporal, Barcelona, Anthropos, pp. 239-262.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios: leer la poesía social*, Barcelona, Castalia.
- IRAVEDRA, Araceli/SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (eds.) (2010). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento.
- LANZ, Juan José (2003a). «La construcción de la voz y del sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero», *Ancia*, I, 1-2, pp. 23-62.
- (coord.) (2003b). *Ínsula* [«Blas de Otero. Nuevas lecturas críticas»], 676-677.
- (2009). *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- (2010). «Palabra de poeta: Poesía y compromiso hacia el medio siglo», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 39-60.
- (2011). «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo xx», *Revista www.izquierdas.cl*, 9, pp. 1-20, <<http://www.izquierdas.cl/revista/wp-content/uploads/2011/07/Juan-Jose-Lanz1.pdf>>.
- LE BIGOT, Claude (2010). «La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-102.
- MIGNOLO, Walter (1982). «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 131-148.
- PERULERO, Elena (2012). *La poesía histórica de Blas de Otero*. Tesis doctoral, leída en mayo de 2013, Universidad Autónoma de Madrid.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). «The Politics of Literature», *SubStance*, 103, 33. 1, pp. 10-24.

- (2010). *Dissensus. On politics and aesthetics*, London, Continuum.
- RIBES, Francisco (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Mares.
- RODGERS, Douglas (1964). *A study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry*. Dissertation, University of Wisconsin.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001). *La norma literaria*, Barcelona, Debate.
- (2010). «El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 197-220.
- RUBIO MONTANER, Pilar (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría literaria», *Castilla. Estudios de literatura*, 15, pp. 183-197.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2010). «La palabra repartida: Los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 119-134.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (ed.) (2012). *En Homenaje a la amapola. Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, Barcelona, Anthropos.
- SARTRE, Jean-Paul (1950). *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- SCARANO, Laura (1991). *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- (1994a). «La poesía de José Hierro: Crónica de la escritura como acto frustrado», *Celebis*, 3, III, pp. 71-84.
- (1994b). «La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis (Celaya, Otero, Hierro)», en Laura Scarano et al., *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, pp. 69-107.
- (1996). «Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro», en Laura Scarano et al., *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 77-98.

- (1998). «La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 23, pp. 299-309.
 - (2008). «Me llamo José Hierro: Una voz social con nombre propio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 697-698, pp. 109-124.
 - (2009). «Tras los ecos de Colliure: Machado revisitado por los poetas sociales», en 1959. *De Collioure a Formentor*, eds. Carme Riera y María Payeras Grau, Madrid, Visor, pp. 87-108.
 - (2010a). «Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 221-238.
 - (2010b). «Voy a contar la historia de mi vida... La intimidad histórica de Blas de Otero», en *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, ed. Laura Scarano, Mar del Plata, Eudem, pp. 139-167.
 - (2011). «Cien años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado», en *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. IV, dir. Raquel Macchiuci, La Plata, FAHCE-UNLP, pp. 1-12, disponible en <<http://congresoesspanyola.fahce.unlp.edu.ar>>.
 - (2012a). *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*, Binges, Orbis Tertius.
 - (2012b). «La construcción dialéctica del discurso en la poesía de José Hierro», en *En Homenaje a la amapola. Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, ed. Elia Saneleuterio Temporal, Barcelona, Anthropos, pp. 263-299.
- VIVAS, Ángel (1984). *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*, Madrid, Anjuna.
- ZONANA, Víctor (2007). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor.

«DESPUÉS DE ESTE DESORDEN IMPUESTO» O LAS VOCES DEL POSFRANQUISMO

(EL CANON DEL COMPROMISO Y EL COMPROMISO CON EL CANON)

ARACELI IRAVEDRA
Universidad de Oviedo

El gran problema de la crítica es siempre el análisis de lo presente y de lo cercano. No es extraño. Lo actual es el momento en que las cosas carecen para nosotros de contornos precisos, y en que, obligados a vivir-las, no podemos juzgarlas. Todas las épocas, aun las más creadoras, han sido torpes para juzgarse a sí mismas, y no siempre infecundas en previsiones de lo futuro. Por esta misma razón la crítica suele manejar conceptos atinados cuando señala lo que falta en las obras de arte y rara vez acierta a señalar lo que tienen. Dicho sea todo esto en descargo anticipado de conciencia, por errores probables en cuanto vaya a decir.
(Antonio MACHADO, «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», 1931)

¿QUÉ COMPROMISO?

Un inicial acercamiento a las condiciones sociales, políticas y filosóficas en que emerge la nueva poesía tras el desmoronamiento del franquismo, a cargo de las promociones que se dan a conocer en nuestra transición democrática, conduce de entrada a concluir que no son bue-