

José Enrique Martínez (ed.)

VICTORIANO CRÉMER  
CIEN AÑOS DE PERIODISMO  
Y LITERATURA



Colección Beltenebros

## La poesía social: Aspectos discursivos y de concepto\*

ANTONIO CHICHARRO  
Universidad de Granada

Al fin y al cabo, la obra literaria de arte o de pensamiento  
es un producto histórico, que nace de una determinada realidad  
social y que aspira a obrar sobre ella.

FRANCISCO AYALA

1. La aparición de *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, en 1952, y de *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social*, en 1965, pueden servirnos convencionalmente para abarcar el periodo dominante de la corriente poética conocida entre nosotros con el despectivo nombre inicial de poesía social<sup>1</sup>. La primera antología, que supuso de hecho la presentación y consolidación de la corriente y que resultó novedosa por inaugurar en la posguerra el empleo de encuesta con selección previa de encuestados, pretendía servir de orientación de lo mejor y más repre-

---

\* El presente trabajo es versión corregida y aumentada de mi artículo «Humanísima letra (Algunas claves de la poesía social)», publicado en *Cuadernos del Lazarillo. Revista Literaria y Cultural*, núm. 22, enero-julio, 2002, pp. 56-59.

<sup>1</sup> Podría aducir numerosos testimonios del menosprecio que supone para ciertos poetas recibir esta denominación de poeta social. Sólo recordaré en este sentido unas palabras epistolares con las que Gabriel Celaya se dirigió a Alfonso Canales: «A mí me han colgado del cuello un letrero que dice: «Poeta social. ¡Ojo! Pero, ¿qué tengo que ver yo con eso? Lo que pasa es que cuando alguien se refiere a la llamada «poesía social» me señala tácita o manifiestamente con el dedo. Y me obliga a revolverme, y a decir más de lo que realmente quisiera, porque soy un poco apasionado, y hasta violento» (Celaya, 1955).

sentativo de la *joven* poesía española de ese tiempo<sup>2</sup>. La segunda, debida a Leopoldo de Luis, vino a ser una publicación que rubricó paradójicamente con su larga nómina de treinta poetas seleccionados la pérdida de importancia de la poesía social en un momento de importantes cambios estéticos, sociales y económicos en España, como es de todos conocido. Entre estas antologías queda la influyente *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, debida a J. M<sup>a</sup> Castellet y publicada en 1960, en la que el crítico barcelonés abogaba por la poesía social frente a la poesía de tradición simbolista, al menos hasta su famosa siguiente antología de 1970 *Nueve novísimos poetas españoles*, en la que recoge, como una suerte de testaferrero, según ha dejado dicho el propio crítico, muestras de la renovadora poesía que comenzaba a escribirse en la España de finales de los sesenta. Pero hasta llegar a ese momento, la corriente poética de la poesía social, que conoció reconocimiento y difusión en su tiempo, hubo de soportar no obstante las críticas más dispares e interesadas en una España todavía en guerra silenciosa durante los franquistas años cincuenta, al cristalizar en la misma lo que se ha dado en llamar la cultura de la resistencia, siendo prueba de ello que no pocos de aquellos poetas militaron en el Partido Comunista de España o bien fueron «compañeros de viaje» del mismo<sup>3</sup>. No ha de extrañar por eso que dicha organización política, que soportó en la clandestinidad durante décadas el mayor peso de la oposición al régimen franquista, acabara reconociendo esta corriente creadora del realismo social, en la que se inscriben tanto la poesía social como la novela, el teatro, el arte y el cine sociales. Así pues, esta corriente contó con el amparo programático del Partido Comunista de España, uno de los partidos comunistas más heterodoxos con respecto a la entonces todopoderosa Unión Soviética. Así, en el libro de Santiago Carrillo *Después de Franco ¿qué?*, aparecido en París, en 1966, texto que en su origen constituyó el Informe del Secretario General ante el VII Congreso del PCE, celebrado en dicha ciudad francesa, en 1965, se recoge

<sup>2</sup> Según exposición del editor anónimo —desde un principio se supo que se trataba de Francisco Ribes— en la introducción, se emplearon los siguientes criterios y método: se excluyen los poetas conocidos de antes de la guerra, se limita la selección a poetas vivos en número no superior a diez —número que quedó al final en nueve al haberse producido un demasiado ancho escalón valorativo, de veinticinco a quince votos, entre el noveno (Vicente Gaos) y décimo (José García Nieto) poetas votados— y se solicita a unos sesenta expertos lectores de poesía que contestaran a la pregunta de quiénes son los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la década de los cuarenta. El resultado, por orden de votos conseguidos, fue: José Hierro (45 votos), Blas de Otero (37 votos), José María Valverde (37votos), Carlos Bousoño (33 votos), Eugenio de Nora (31votos), Victoriano Crémer (29 votos), Rafael Morales (28 votos), Gabriel Celaya (26 votos ) y Vicente Gaos (25 votos).

<sup>3</sup> Gabriel Celaya, que fue militante del PCE, mantuvo siempre una clara conciencia acerca del grado de politización de la poesía. En este sentido, puede leerse su artículo «Tirios y troyanos (sobre poesía y política)», *Ínsula*, 184, Madrid, marzo.

la sig  
artista  
como  
crítica  
y reco

Ah  
las dé  
ces en  
diado  
(Ayala  
civil. M  
prerre  
vulsión  
Guerr  
ron de  
exclus  
proyec  
miento  
promi  
revista  
puro y  
pues, t  
años c  
tanto  
literatu  
social  
elevar  
yista d  
ra de :

ciente reflexión y directriz política en relación con los intelectuales y las artes, con la que, si bien se les reconoce la libertad creadora e incluso, en tal organización política, dicho partido rechaza asumir tareas como la de la literatura y artística, acaba *saludando* el método del realismo socialista desconociendo su conveniencia política en los siguientes términos:

Evidentemente, el Partido ha saludado aquellas obras literarias o artísticas que inspirándose en el realismo, abordan de un modo u otro, con una u otra técnica, los problemas candentes de la sociedad española y ayudan a orientar al pueblo hacia la lucha. El Partido alienta el espíritu militante en el arte y en la literatura, pero considera que los artistas y escritores comunistas no dejan de serlo porque una parte o la totalidad de sus obras no estén inspiradas por los motivos concretos e inmediatos de la lucha. (Carrillo, 1966: 165).

Ahora bien, aunque esta corriente, como dicho queda, se desarrolla en las décadas de los cincuenta y sesenta del convulso siglo XX, hunde sus raíces en el agudo periodo de crisis social del primer tercio de ese siglo, estuvo por cierto con agudeza de sociólogo y escritor por Francisco Ayala<sup>4</sup> (Ayala, 1947), crisis que en España culminará con el estallido de la guerra civil. No se olvide que, como he dejado escrito (Chicharro, 2001), los años republicanos y muy especialmente los republicanos fueron años de confusión mundial debido no sólo a las consecuencias de la Primera Gran Guerra, sino también al proceso revolucionario desatado en Rusia, resultado de una variada preocupación por lo literario y lo social, preocupación no exclusivamente marxista, en los que se produjo un trabajo intelectual de elección política que apenas se dobló formalmente en el caso del pensamiento literario salvo para fecundar una poética rehumanizadora del compromiso político y de la literatura social o librar una encendida batalla en la materia de turno sobre la función del intelectual en la sociedad, sobre arte y literatura, sobre arte impuro, sobre arte, individualidad y colectividad, etcétera. Fue, pues, un tiempo polémico y de abierta lucha ideológica y estética. Fueron los años de los escritores sociales y de la quiebra de las vanguardias, en los que la literatura se llena de eso que llamamos vida como se procura una literatura para la vida que debía exaltar lo humano y apuntar hacia un orden más justo, empleando para ello incluso la técnica vanguardista si bien sin perder de vista su objetivo final, lo que daría nuevos resultados para los que un ensayo de este tiempo, José Díaz Fernández, reclamaba la etiqueta de literatura social avanzada, es decir, una literatura social de vanguardia (Díaz Fernán-

<sup>4</sup> Un análisis crítico de Ayala de la literatura social de la posguerra puede verse en su artículo «Función social de la literatura», *Revista de Occidente*, 10, enero, 1964, pp. 97-107.

dez, 1930). *Poeta en Nueva York*, libro póstumo de Federico García Lorca aparecido en 1940, es uno de los poemarios que responde a esta estética.

2. Pues bien, voy a detenerme a ofrecer algunas consideraciones sobre aspectos discursivos y de concepto de la poesía social, con objeto de que el lector pueda servirse de los mismos en su aproximación a una poesía y a unos poetas que, en sus voces más genuinas, no merecen desde luego el paréntesis del olvido, si bien he de advertir que no siempre se observó correspondencia entre el decir y el hacer poéticos de los poetas que nombraré.

De momento, no conviene perder de vista que esta corriente poética surge, como toda práctica social, si bien muy consciente en su caso de la función histórica que persigue desempeñar, pegada al suelo de sus propias condiciones de existencia y con la vista puesta, no exenta de cierta candidez, por decirlo con palabras de Prieto de Paula, en el cambio o transformación de las mismas. No otra cosa se deduce de las afirmaciones de Gabriel Celaya cuando en «Poesía eres tú» se pronuncia en contra de la poesía intemporal y a favor de una poesía del aquí y del ahora (Celaya, 1952), o de las afirmaciones de Victoriano Crémer relativas a que el poeta debe estar atento a la realidad (Crémer, 1952), por no decir las de José Hierro cuando se confiesa enamorado de un tiempo al que supedita la poesía en cuanto documento vivo y cálido, siendo social el signo de su tiempo (Hierro, 1952), sin olvidar las de Blas de Otero cuando aboga por una poesía positiva que esté «de acuerdo con el mundo» (Otero, 1952). Todo ello con una finalidad instrumental más que estética: «La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es» (Celaya, 1952: 44). Ténganse en cuenta en este sentido que, para Eugenio de Nora (1952), la poesía es acción social, esto es, que para el poeta leonés «escribir es obrar». Por lo tanto, la huida de toda artificiosidad esteticista, la proyección a la inmensa mayoría –consiga o no llegar a la misma, que ese es otro asunto y no menor si tenemos en cuenta que, para Hierro (1965), aquí reside el fracaso de la poesía social<sup>5</sup>– el tratamien-

<sup>5</sup> Ya lo dejó dicho Leopoldo de Luis (2000: 214) en la introducción a la antología citada con convincente claridad: «No caigamos, sin embargo, en la fácil objeción de la no popularidad de la poesía. *Poesía social* y *poesía popular* no son la misma cosa. Que esta poesía vaya, en potencia, dirigida a las mayorías, que pretenda asumir el dolor de los otros, no quiere decir que haya de realizar un arte inmediatamente asequible a las masas». También Celaya habló de esta cuestión, reconociendo que escribir para la inmensa mayoría no es extenderse a un gran público, «sino tocar de verdad un mínimo y decisivo punto irradiante» (Celaya, 1972: 221-233). Por su parte, Nora reconoce que la poesía debe proyectarse a todos sin excepciones, aunque reconoce que existen poetas «de onda corta», esto es, que no llegan a todo al mundo.

to poético de los más diversos asuntos sociales, entre los que destacan la solidaridad humana y la preocupación por España<sup>6</sup>, junto con el tratamiento crítico, irónico o distanciado de las propias emociones personales e incluso de la misma figura del escritor y su preciosa subjetividad convertidos en personajes poéticos, tal como hicieron los jóvenes poetas sociales del medio siglo con Gil de Biedma a la cabeza, y la orientación de todo ello en favor de conseguir crear un determinado estado de conciencia –los rasgos generales más evidentes de la poesía social–, deben comprenderse inicialmente al menos en relación con el *aquí y ahora* de su origen, si bien eso no impide reconocerle a esta tendencia su filiación con ciertas prácticas que arrancan de la modernidad dieciochesca, lo que han estudiado Rubio y Urrutia (2000: 11-53) y, como he afirmado, de la literatura social y rehumanizada de los años treinta del siglo XX.

Así, pues, una poesía que trata de llevar hasta sus últimas consecuencias, lo consiga en mayor o menor grado, los presupuestos poéticos de la temporalidad machadiana y de la ideología de la rehumanización, que ya antes de la guerra civil conociera, insisto, sus primeras formulaciones polémicas al pronunciarse en contra del arte deshumanizado y en favor de un humanizado arte «de avanzada» (ver Chicharro, 1998 y 2001), de las que por cierto apenas queda el rastro institucional de su ceniza en la inmediata posguerra, no debe ser comprendida ni valorada con determinados patrones poéticos ni cerrados criterios estéticos clasicistas, deshumanizados, esencialistas, etcétera. Máxime cuando, como en el caso de Crémer (1952), se denuncia el perfectismo poético, o en el de Celaya (1952), se persigue con esta poesía antes la eficacia expresiva que la perfección estética, integrando en la misma todo lo humano –barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política, según enumera el poeta vasco– y dando voz a todo lo que calla. Por su parte, José Hierro (1952) pone énfasis también a la hora de señalar la dimensión humana del poeta y el humano contenido que alojará la inicial música del poema conformada en los comienzos del proceso creador: El poeta cantará sobre la música del poema la letra humanísima de sus tristezas, aspiraciones, fantasías, recuerdos y alegrías, es decir, lo que tiene de común con los demás hombres, algo en lo que insisten también Nora y Otero.

Apuntadas estas ideas sobre el discurso poético, unas ideas que vinieron a cambiar el concepto mismo de poesía en nuestro país con respecto al que

---

<sup>6</sup> El crítico –y poeta novísimo– Guillermo Carnero establece las líneas temáticas seguidas por la poesía social. Estas van desde el asunto de la guerra civil hasta la internacionalización, sin olvidar la represión, el franquismo, la solidaridad humana, la agitación y lucha política y la preocupación por España (Carnero, 1983a). También se ocupa del estudio de los precedentes de la misma (v. Carnero, 1983b).

había operado en la famosa antología de Gerardo Diego, según Castellet (1966), y la manera de entender la misión del poeta, según Ricardo Gullón (1952), y señalados los mimbres humanos con que se han de elaborar los poemas sociales, estaremos en condiciones de apreciar un estilo de la escasez donde otros sólo ven pobreza expresiva y de comprender, por ejemplo, que el coloquialismo poético y el uso intertextual de ciertos elementos culturales y lingüísticos de extendido uso o comúnmente humanos, lejos de ser un recurso grosero, constituye un mecanismo retórico para alimentar una escritura de orientación realista que persigue determinados efectos más que estéticos, como ha quedado dicho. En dos palabras: que el supuesto generalizado prosaísmo en que caen los poetas sociales es, en el caso de sus más importantes nombres –Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, por citar sólo a los seleccionados para la *Antología Consultada*, presentes también en la antología de Leopoldo de Luis<sup>7</sup>–, un recurso retórico antes que un defecto o vicio literario, tal como vengo señalando desde hace tiempo. Así lo han considerado también Jorge Urrutia y Fanny Rubio en su estudio puesto al frente de la edición de la antología de Leopoldo de Luis, al considerar que el uso de la lengua que hacen los poetas sociales de más altura se basa en la ficción de oralidad, esto es, en una ficción con la que crear la impresión de lenguaje cotidiano (Rubio y Urrutia, en de Luis, 2000: 142). Si recordamos algunos de los poemas de Blas de Otero, sabrá el lector lo que quiero decir, así como comprenderá mejor sus conocidos y sentenciosos versos metapoéticos:

Escribo  
hablando.

Después de lo dicho, comprenderemos en su lógica interna –distinto es que participemos de las mismas– otras ideas y argumentaciones poéticas que explícita o implícitamente sirven de soporte de libros como, por citar sólo algunos, *España, pasión de vida* (1953), de Nora, *Cantos iberos* (1955), de Celaya, *Pido la paz y la palabra* (1955), de Otero<sup>8</sup>. Por ejemplo, la idea de que

<sup>7</sup> Como he dejado dicho en el texto principal, la antología de Leopoldo de Luis ofrece una selección poética de treinta poetas sociales, lo que da idea de la ancha y desigual presencia de esta corriente en los años cincuenta y sesenta. Allí figuran, además de los poetas a que vengo haciendo referencia, nombres tan conocidos como Ángela Figuera, Rafael Morales, Jesús López Pacheco y Carlos Álvarez, entre otros que no me paro a nombrar.

<sup>8</sup> Cito estos libros por resultar los más representativos de la corriente, tal vez los más inequívocos, lo que no quiere decir que no existan obviamente otros anteriores y posteriores estrechamente relacionados con la misma, si bien aquéllos responden a una ideología estética de perfil existencialista que va derivando cada vez más a posiciones comprometidas y de un humanismo marxista. Los libros de Gabriel Celaya *Tranquilamente hablando* (1947), *Las cosas como son (Un «decir»)* (1949) y *Las cartas boca arriba* (1951) son una buena muestra al respecto.

el modo realista de escritura resulta el más apropiado a la hora de lograr que el discurso poético «refleje» lo real, lo que supone llevar hasta un extremo el conocido principio de la mimesis, constituyendo de esta manera un específico modo de conocimiento de esa alteridad que materialistamente prevalece, determina y explica la propia conciencia de los poetas. En este sentido, el poeta social se piensa a sí mismo como un hombre cualquiera, un comprometido ser social, cuya voz poética ha de hacerse eco de la de otros hombres al tiempo que ha de proyectarla a la inmensa mayoría de los mismos procurando la comunicación y la creación de conciencia. Esto hace que, al menos en el caso de los primeros poetas sociales nombrados, orienten abiertamente su atención a múltiples aspectos sociales y políticos en tanto que asunto del poema. Por otra parte, aunque puedan ampararse bajo estas claves la generalidad de los libros de poesía social de los años cincuenta, la verdad es que las soluciones realistas de los mismos varían enormemente como cambia también la focalización de la problemática social. No hablo sólo de autores —pensemos en las diferentes soluciones poéticas de un Celaya y de un Hierro—, sino incluso de libros en el caso de un mismo autor —el caso de Celaya no deja lugar a dudas.

Pues bien, expuestos estos trazos generales acerca de la poesía social y su poética, no perdamos de vista que esta poesía se orientó a la vida, tratando de confundirse con la misma y proyectándose a ella en un tiempo histórico carencial en todos los sentidos, en un tiempo en el que unos poetas llenaron con su humanísima letra el cuerpo de una poesía que quiso dejar de lado el conocido principio kantiano que concibe el arte como una finalidad sin fin. Eso explica poemas como el titulado «Para un esteta», de José Hierro, de su libro *Quinta del 42* (1952), y su idea de la belleza no como recargamiento, énfasis, imaginería, sino como adecuación de la forma al fondo, prefiriendo frente a la bella palabra, la palabra «sin aroma»; frente al agua transparente, las aguas rojas; frente a la belleza, la consciencia de la vida y la muerte; concibiéndose el poeta no como un ser superior, sino como un hombre que antes que beber el vino de la copa de plata, prefiere beber en la fuente con sus manos. Leamos las cuatro primeras estrofas:

Tú que hueles la flor de la bella palabra  
acaso no comprendas las mías sin aroma.  
Tú que buscas el agua que corre transparente  
no has de beber mis aguas rojas.

Tú que sigues el vuelo de la belleza, acaso  
nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda  
ni cómo vida y muerte —agua y fuego— hermanadas  
van socavando nuestra roca.



Perfección de la vida que nos talla y dispone  
para la perfección de la muerte remota.  
Y lo demás, palabras, palabras y palabras,  
¡ay, palabras maravillosas!

Tú que bebes el vino en la copa de plata  
no sabes el camino de la fuente que brota  
en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura  
con tus dos manos como copa.

Ésta fue, pues, una poesía no de cualquier tiempo y para cualquier tiempo, sino sobre todo de un tiempo histórico que un novelista vasco bautizó para siempre como un tiempo de silencio.

3. Conozcamos más particularmente las ideas que los citados poetas sociales hicieron explícitas en las poéticas puestas al frente de la famosa *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, ideas que sirvieron, como decía, como una suerte de manifiesto de la corriente poética.

Pues bien, Gabriel Celaya, con el becqueriano título de «Poesía eres tú» que alude a la poesía como comunicación, extendida concepción poética que entrará por estos años en forzada polémica con la idea de la poesía como conocimiento que hacen suya los jóvenes poetas de los cincuenta (ver Chicharro, 1997), expone en siete apretados puntos su ideario poético de gran influencia en los poetas coetáneos. En primer lugar, afirma que, frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y del ahora, una poesía de la vida y para la vida, no escapista. En el segundo punto expone su tipología de los poetas: los poetas perfectistas, que persiguen la belleza, y los temporalistas, que procuran la eficacia expresiva, lo que resulta más importante que la perfección estética. A continuación, ofrece una concepción de la poesía como una práctica transformadora de la realidad, con una finalidad instrumental más que estética: La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. Ofrecida esta concepción pragmática del discurso poético, se comprenderá la siguiente idea, punto cuarto, por la que el poema se considera resultado de la integración de todo lo humano —barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política—, no siendo neutral como tampoco lo es el poeta-hombre. Celaya define, pues, la poesía como «un modo de hablar», esto es, como comunicación entre creador y receptor que vibran a una, con una función de mediación que deja en nada la materia verbal. Los puntos siguientes muestran, en coherencia con lo ya expuesto, una idea acerca del sentido colectivo y de la proyección social de la poesía, resaltando el papel mediúmnico

co del poeta, un punto de la red social, cuyo compromiso social no puede eludir, pues le cabe la misión social de dar voz a cuanto calla. Finalmente, se pronuncia sobre el destinatario de la poesía, la inmensa mayoría, así como sobre la creación de un público lector y la transmisión de una conciencia a que se debe la misma.

En nueve brevísimos puntos, condensa Victoriano Crémer sus «Notas para acompañar a unos poemas», texto del que no reniega, por lo que lo incorpora a su más larga reflexión poética última (Crémer, 1984: 13-14). El poeta leonés muestra con ironía el carácter marginal de la poesía y de los poetas: «La Poesía es un extraño culto, sostenido por gentes de muy dudosa eficacia vital» (Crémer, 1952: 63); denuncia el perfectismo poético individualista, reivindicando implícitamente el compromiso de la poesía con el «hombre a secas»; a continuación, en el punto cuatro, se refiere a su relación con la poesía, mostrándose a favor de la experiencia particular y directa y rechazando por irracional «la entrega total, ciega y fatalista» a la poesía. Se refiere después a la poética en tanto que teoría esencial prescriptiva, a la que no le otorga ningún crédito ni consecuentemente ninguna eficacia práctica: «Desconfío bastante de esas teorías por las cuales puede suponerse que se logran excelentes poemas como algunas especies de cultivo cereal» (Crémer, 1952:64). El resto de sus notas reflexivas señala sus principios poéticos más elementales o primarios: que la poesía se hace con ideas claras y buen corazón (punto sexto), cosa que no ocurre en el marco de la poesía contemporánea (punto séptimo); que el poeta debe estar atento a la realidad: «Para escribir Poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela» (Crémer, 1952:64); y, finalmente, que la poesía es comunicación, por lo que el poeta debe descubrir al ser al que dirigir su mensaje.

Muy extensa y discursiva es la aportación reflexiva del más valorado poeta de la antología, José Hierro. Con el título de «Algo sobre poesía, poética y poetas» ofrece un panorama de sus ideas al respecto, distribuidas en diversos apartados y subapartados que a su vez titula «Poesía», «El poeta», «La inspiración», «Letra y música», «Oscuridad y misterio», «Ir a ciegas», «Clasificación de los poetas de hoy», «Mi poesía», «El tiempo que corre» y «Posición». En «Poesía», tras reconocer el fracaso a que conduce toda definición, considera que la poesía es una cualidad especial o un don, el «don de Dios» de Juan Alfonso de Baena, existiendo ésta aun sin los poetas, quienes son meros transmisores que corren el peligro de quedarse en los medios, las palabras, y olvidar el fin, la poesía. Por lo que al poeta respecta, éste posee dos facetas, la del iluminado y la del lógico, lo que le conduce a recibir unas palabras y a buscar las demás. Esta reflexión le lleva consecuentemente a tratar de la inspiración —la llamada misteriosa, una emocionada sensación sutilísima que necesita transmitir, cierto ritmo prepoético— y del

proceso creador subsiguiente. Una vez captada la música del poema por el poeta iluminado, esto es, «lo que hace claro para la sensibilidad lo que resulta inexplicable a la razón», el poeta-hombre en su faceta de poeta lógico cantará sobre ella la letra humanísima de sus tristezas, aspiraciones, fantasías, recuerdos y alegrías, es decir, lo que tiene de común con los demás hombres, siendo la letra, pues, lo que queda en el poema después de ser traducido, por lo que la palabra, en cuanto letra, ha de ser justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa. José Hierro defiende en cualquier caso el poema completo y la claridad, considerando la oscuridad poética como un defecto de expresión. Por esta razón, lo real misterioso, de lo que la poesía es su modo de conocimiento, ha de ser abordado con claridad de expresión: «Cuando el sentido gramatical de la palabra se detiene ante el misterio, la música de ella lo alumbra con extraña luz» (Hierro, 1952: 103). En todo este proceso de encadenamiento en palabras de música y letra, el poeta va a ciegas, sin saber si apresó un poco de poesía en su poema, resultando siempre lo logrado menor que lo pretendido. Tras esta serie de explicaciones básicas de lo que pueda ser la poesía, del proceso creador y de su sentido, Hierro ofrece una clasificación de los poetas de su tiempo, distinguiendo entre los que nada tienen que decir (versificadores cuya letra no tiene vida ni autenticidad), los que no saben decir lo que pretenden decir (el «quiero y no puedo» de la poesía nutrido de buenas intenciones que prepara al menos el advenimiento de los poetas) y los que no resuenan con su tiempo (los que no vibran con su tiempo o intemporales). El resto de sus palabras lo dedica a hablar de su poesía, de ésta en relación con su tiempo y de su posición. En cuanto a su poesía, José Hierro afirma que es honrado cuando escribe y que pertenece al grupo de los poetas que no saben decir. Por lo que al tiempo que corre y su relación con la poesía, deja escrito que la poesía es siempre la misma, si bien, como el río, moja orillas distintas y refleja diversos cielos a lo largo de su curso. Escribe respecto de su tiempo poético que le gustaría creer que es el momento más intenso, anubarrado y hermoso de la poesía, pero las aguas poéticas bajan turbias. Se confiesa aldeanamente enamorado de un tiempo, al que supedita la poesía en cuanto documento vivo y cálido. Su posición, finalmente, es la de un poeta comprometido, pues el signo de su tiempo es social. De ahí que el poeta necesite ser narrativo o épico y que el lector se comunique con el poeta buscando al ser que le canta. Acaba con la siguiente definición provisional de la poesía: «un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo. Y estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época» (Hierro, 1952: 107), definición mantenida en lo esencial en sus discursos reflexivos posteriores, así como el resto de sus planteamientos sobre poesía social (ver Hierro, 1962: 5-12, entre otros textos reflexivos).

Eugenio de Nora que, bajo el título de «Respuestas muy incompletas», en la forma de carta, contesta a la solicitud del editor con cierta extensión, señalando que tiene, más que un modo de concebir la poesía, una experiencia de ella, lo que hace que la viva en concreto y no en abstracción. En cualquier caso, ofrece sus consideraciones no acerca de una concepción de la poesía, sino de su modo poético, por lo que se refiere a sus mejores poemas, poemas que fueron *necesarios* y con los que buscó a los lectores. Ofrece en el siguiente párrafo unas tan fundamentales como influentes consideraciones sobre lo que ya entonces se nombraba despectivamente como poesía social:

«*Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es «algo» tan inevitablemente social como el trabajo o la ley*» (Nora, 1952: 151).

De ahí su proyección para todos sin excepción, aunque eso no elimina la existencia de escritores «de onda corta», esto es, escritores con zonas en que no se oyen. Consiguientemente, toda poesía es «humana» y «social», pero en un grado distinto de plenitud, al apartarse más de lo esencial humano y de la vida aquella poesía que se preocupa más de la «belleza» de la «forma» que del «en sí». A partir de estas consideraciones, se comprende internamente por qué Nora establezca la existencia de una jerarquía de personalidades poéticas. En cuanto al modo de realizar la poesía, reconoce el «hecho indudable» de la inspiración, así como el del trabajo que ésta implica. En cuanto a su actitud poética, señala que ésta es modesta y que escasamente puede tener en algunos momentos la pretensión de llegar al alma de la mayoría, lo que se explica por el estado lánguido y apocado de la cultura de su tiempo, al que ha contribuido una larga nómina de poetas puros, de versificadores de cuarteto proyectados a la inmensa minoría, nómina nutrida por poetas crónicos y socialmente nulos que no representan ni encarnan a nadie. Respecto de la técnica, afirma que no tiene preferencia alguna, dogmática ni estética, entre el verso libre o nuevo y el clásico tradicional: cada poema tiene su secreto, su estructura y su ley. Cree que la poesía no debe ser muy llamante; al menos busca la concisión. No ve la poesía como un lujo, sino como un trabajo, como una obra necesaria (Nora, 1952: 154). El resto de las objeciones da cabida a problemas tan de su momento como el del poeta y su situación marginal. Trata también de la poesía como acción social, «escritura obrar», cuyo dominio es el de la palabra, debiendo aprovechar los nuevos medios de comunicación para darse a grandes sectores de la sociedad y así «hundir raíces en los hombres todos para tomar y devolverles energía y esperanza» y sumergirse en la vida (Nora, 1952: 157).

Blas de Otero también lleva su contención y cuidados poéticos habituales al dominio reflexivo que ensaya bajo el título de «Y así quisiera la obra». Muestra sus ideas poéticas en ocho breves puntos. Comienza apelando a que se escriba para la inmensa mayoría y advierte que la causa de la desatención actual al respecto está más en la voz que en el oído. Continúa planteando la necesidad de elaborar una poesía positiva «de acuerdo con el mundo». El tercer apartado de su reflexión esencial, se ocupa de recomendar la tarea poética más apropiada para su tiempo: «demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla» (Otero, 1952: 179), lo que resultará difícil si no se dispone de una escala de valores y unas verdades que nutran un ideal positivo. Estas reflexiones previas le llevan a afirmar su creencia en la poesía social y en el realismo, entendiendo por realismo un modo de mostrar la realidad, un modo de conocimiento. Reivindica después la poesía como añadidura de la vida y no como sucedáneo de la misma. Y termina prescriptivamente, «hay que escribir a favor del viento, pero contra corriente», si bien antes ofrece la siguiente consideración técnica: «Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera*» (Otero, 1952: 180).

4. Hasta aquí nuestra descriptiva aproximación a la lógica interna de ciertos aspectos discursivos y de concepto de una corriente poética marcada por el modo de escritura realista, la idea de comunicación poéticas y el compromiso social y político, con sus respectivas soluciones poéticas particulares que nos llevan a hablar de la existencia de un realismo plural como plurales son los estilos de los poetas nombrados, aunque unidos por el uso directo y coloquial de la lengua en sus poemas, un uso que, por lo general y al menos en los casos de esos poetas, no da en escasez y pobreza de estilo. Todo lo contrario: estos poetas procuran un estilo de la escasez y una ficción de oralidad. Una corriente poética marcada también por una idea de rehumanización presente en los años anteriores a la guerra civil que, como dejara escrito Ruiz Soriano (1997: 17), implicó no solamente la toma de conciencia histórica y social del poeta, sino también la revisión de las orteguianas y juaramonianas ideas en torno al arte puro y a la poesía *inteligente*. De ahí que estos poetas sociales persigan un discurso poético que cante y cuente al modo machadiano lo personal y lo colectivo, al tiempo que lo llenan de buscadas *impurezas*. Todo ello para provocar determinados efectos, poéticos y no poéticos, esto es, efectos a la postre estéticos, sociales y políticos.

De ahí que haya dejado escritas hace tiempo unas consideraciones con las que, entre otros muchos, trato de redefinir la cuestión del prosaísmo de esta poesía a la vez que intento explicar la paradójica denominación de poe-

LA I  
sía  
No  
del  
rec  
vez  
cati  
da b  
no a  
I  
leva  
imp  
den  
pret  
dos  
para  
su c  
deja  
  
REFE  
Anto  
tr  
p  
Ayala  
1  
Carn  
— «  
la  
p  
Carri  
m  
Caste  
19  
19  
— N  
Celay  
— «G  
41  
Chich  
19  
— «F  
ta

social que se le otorga a la corriente cuando, como bien dice Eugenio de Nora, toda poesía es social. En pocas palabras y en relación con la cuestión del prosaísmo, ya he afirmado que no se trata de un defecto sino de un recurso retórico fuertemente extrañador en ese tiempo, consecuencia a su vez de esas ideas que conciben el fenómeno poético como un acto comunicativo, lo que explica la consciente huida del perfectismo poético y la ansiosa búsqueda de la comunicación, independientemente de si ésta llegara o no a lograrse.

En cuanto a la extraña denominación de poesía social, que tantas quejas ha suscitado por parte de los directamente interesados y que ha acabado por imponerse, podemos afirmar que tiene un sentido: se emplea tanto para señalar como para atacar una realidad poética nueva: la de una poesía que pretende actuar *directamente* sobre la sociedad haciendo suyos determinados asuntos sociales y que, frente a toda inutilidad social del arte, reclama para sí misma una función también utilitaria, sin pretender perder por ello su carácter de actividad poética. Al fin y al cabo, en este marbete 'social' no se trata de ser un adjetivo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología *Consultada de la Joven Poesía Española*, Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares], 1952; Valencia, Prometeo, 1983 (edición facsímil prologada por J. Escolano).
- Alberdi, F., *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947; Madrid, Aguilar, 1959, 1961<sup>2</sup>, 1968<sup>3</sup>; Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- Alonso, G., «La poética de la poesía social en la posguerra», *Leviatán*, 13 (1983<sup>a</sup>).
- «Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y en la guerra civil», *Boletín Informativo de la Fundación «Juan March»*, 128 (1983<sup>b</sup>), pp. 3-20.
- Arribas, S., *Después de Franco ¿qué?*, París, Éditions Sociales, 1966; edición facsímil: Granada, Universidad de Granada, 2003.
- Barral, J. M.<sup>a</sup>, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960; *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966, 2<sup>a</sup> ed. aumentada.
- Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- Barro, G., «Poesía eres tú». En *Antología Consultada*, pp. 43-46.
- «Carta a Alfonso Canales», *Caracola*, núm. 29, Málaga, 1955; *Poesía Española*, 41, Madrid, mayo, 1955.
- Barro, A., *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial, 1997, Col. «Maillot Amarillo».
- «Poéticas rehumanizadoras en la España del medio siglo: La *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*». En Ledesma Pedraz, M. (ed.), *Ensayo y crea-*

- ción literaria I. Seminario del Aula de Literatura Comparada*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, pp. 15-34.
- «Un balance de la teoría y crítica literaria sociológica en España hasta los años novísimos». En Salas Romo, E. A. (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001, pp. 145-172.
- Crémer, V., «Notas para acompañar a unos poemas». En *Antología Consultada*, pp. 63-65.
- Díaz Fernández, J., *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930; ed. de J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.
- Gullón, R., «La joven poesía española (en torno a una Antología)», *Ínsula*, 81 (1952), pp. 1 y 5.
- Hierro, J., «Algo sobre poesía, poética y poetas». En *Antología Consultada*, pp. 99-107.
- «Poética» (1965). En Luis, L. de, 2000, pp. 344-346.
- Luis, L. de, *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara, 1965; *Poesía social. Antología (1939-1968)*, Madrid, Alfaguara, 1969, 2ª ed. revisada y aumentada; Madrid, Júcar, 1981, 3ª ed.; *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* (edición de F. Rubio y J. Urrutia), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Nora, E. de, «Respuestas muy incompletas». En *Antología Consultada*, pp. 149-157.
- Otero, B. de, «Y así quisiera la obra». En *Antología Consultada*, pp. 179-180.
- Rubio, F. y Urrutia, J., «Introducción» a Luis, L. de, 2000, 9-175.