DE UNA POÉTICA FIERAMENTE HUMANA

Antonio Chicharro

Colección
Maillot Amarillo

Diputación Provincial
de Granada

DE UNA POÉTICA FIERAMENTE HUMANA

Colección
Maillot amarillo

nº 31

DE UNA POÉTICA FIERAMENTE HUMANA

Antonio Chicharro

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
1997

Comité asesor:
Juan Manuel Azpitarte Almagro
Luis García Montero

Diseño:
Juan Vida

© Antonio Chicharro
© De la presente edición: Diputación de Granada
ISBN: 84-7807-201-2
Depósito legal: GR. 458/1997
Impreso en la Imprenta Provincial
Printed in Spain

Para Gabriel Celaya, *in memoriam*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

PRIMERA PARTE. DE ALGUNAS POÉTICAS REHUMANIZADORAS Y SOCIALES
Por caminos de belleza a zarpazos (sobre la poética de Dámaso Alonso) 23
Poesía eres tú (sobre la poética de Gabriel Celaya) 29
Unas pocas palabras verdaderas (sobre la poética de Blas de Otero) 37
La señal que nos valga (sobre la poética de Enrique Molina Campos) 47

SEGUNDA PARTE. DE LENGUAJE Y DE POETAS FIERAMENTE HUMANOS
Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española 53
Espadaña y el prosaísmo: un caso particular 79
Humanismo y poesía social 89
Blas de Otero visto por Gabriel Celaya 95
De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo 101

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 111

Introducción

Bajo el amparo del tan expresivo como oteriano título de *De una poética fieramente humana* reúno una serie de artículos y notas que, aunque escritos con distinto propósito en un arco temporal que va de 1982 a 1991, fueron siempre resultado de una constante preocupación cognoscitiva acerca de la poesía y poética de ciertos poetas, muchos ya desgraciadamente desaparecidos, que cabalgaron como pudieron y con distinta suerte personal, si bien con gran dignidad ética y estética, por la larguísima postguerra. Por esta razón, los textos aquí reunidos no sólo no han ofrecido ninguna resistencia al ser atados por la cuerda de ese título, sino que apoyados unos en otros se ofrecen de nuevo a los lectores interesados en su propósito de servir de vía de conocimiento de una poesía y poética que merecen nuestra atención lectora, así como el constante cultivo de su memoria histórica. Deseo que, una vez enfundado el maillot amarillo, corran a cumplir en la medida de sus fuerzas respectivas con la finalidad de ayudar a construir la conciencia de la inmediata historia de la cultura literaria que pisamos, una cultura literaria que sólo la torpeza crítica, cuando no la interesada estrechez de miras, puede encerrar entre paréntesis.

El hecho, por otra parte, de que haya primado en la elaboración de estos estudios y notas el interés por los aspectos reflexivos con los que cada poeta trata de apuntalar con distinta suerte su discurso poético, se debe a que su conocimiento puede suministrar ciertas claves y medios hermenéuticos muy útiles para el lector tal vez

más necesitado. Como es sabido, las poéticas, reflexiones generales acerca del discurso poético esencialmente considerado, ofrecidas desde una perspectiva ensayística y, en consecuencia, ajenas por lo general a toda elaboración sistemática fuerte sustentada en una base disciplinar de estirpe filológica, nutren un dominio reflexivo que pretende actuar normativamente al establecer en efecto unas normas de escritura y de lectura específicas. No resulta difícil justificar, pues, el interés que encierran estas reflexiones por cuanto las mismas vienen a suministrar al lector, como digo, ciertas claves interpretativas que le aseguren el éxito en su lectura. Además, no puede ignorarse que estas reflexiones no resultan gratuitas, sino que terminan orientando y orientándose en determinada dirección de movimiento ideológico-estética, imantadas socialmente hacia un norte, al tratar de actuar sobre el receptor, quien será el que finalmente sancionará acerca del valor literario, de acuerdo, como razona Mignolo (1986), con las regulaciones del universo de sentido y los marcos conceptuales vigentes en la comunidad interpretativa, lo que explica la adecuación, en distinto grado, a unas exigencias mínimas por parte de los poetas y lo que explica también el hecho de que, cuando éstos contravienen las convenciones sociales, estéticas y literarias al uso, se vean obligados a redoblar sus esfuerzos teorizadores para modificar hasta donde sea necesario el marco convencional soportado por los receptores, quienes decidirán finalmente sobre el valor literario.

Este razonamiento nos ayudará a comprender los esfuerzos, excesivos en más de un caso, que desplegaron algunos de los poetas a que me refiero en su afán de hacer valer una poesía que pretendía poner su acento,

con cálculo creador y maestría poética en el caso de sus más genuinas voces –toda corriente creadora cuenta con acólitos y epígonos que más restan que suman al proyecto creador en marcha–, en los aspectos rehumanizadores, huyendo de toda artificiosidad esteticista, proyectándose a la inmensa mayoría, independientemente de los logros efectivos al respecto, y buscando crear conciencia en determinada dirección social. Como es lógico, el espacio reservado a esta introducción no es el más idóneo para repetir lo que queda escrito en las páginas que siguen. De todos modos, sí quiero advertir al lector desde esta antesala del libro que ponga en cuarentena todos los tópicos críticos que pueda conocer acerca de esta poesía y poética *fieramente humanas*, especialmente los relativos a la pobreza o escasez de estilo, el deliberado contenidismo de tintes realistas y el coloquialismo grosero. Espero poder ayudarle a comprender a quien lo necesite que esta poesía y poética resultan complejas y de abiertas posibilidades.

En cuanto a los trabajos seleccionados, que ofrezco con muy leves correcciones que afectan particularmente al sistema de referencias, aparecieron en las publicaciones siguientes: "*Por caminos de belleza a zarpazos* (Sobre la poética de Dámaso Alonso)" es selección de una parte de mi "Introducción" a D. Alonso (1991), *Oscura noticia / Hombre y Dios* (Madrid, Espasa Calpe, Austral, tercera edición, pp. 17-21); "*Poesía eres tú* (Sobre la poética de Gabriel Celaya)", fue un trabajo publicado en *Noticia de Gabriel Celaya*, Catálogo de la exposición "Gabriel Celaya, Premio Nacional de las Letras Españolas, 1986" (Biblioteca Nacional, noviembre-diciembre, 1987, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987,

pp. 29-31); "*Unas pocas palabras verdaderas* (Sobre la poética de Blas de Otero)" es el texto de mi intervención en el ciclo "1939, Medio Siglo de Literatura Española, 1989", organizado por la Asociación Colegial de Escritores y la Universidad Complutense, luego publicado en *República de las Letras (Revista de la Asociación Colegial de Escritores)* (núm. 25, Madrid, julio, 1989, pp. 93-97); "*La señal que nos valga* (Sobre la poética de Enrique Molina Campos)", es un breve artículo aparecido en *Ideal*, Granada, el 19 de noviembre de 1991, con motivo de la presentación de las poesías completas del poeta malagueño; el trabajo titulado "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española" fue presentado como comunicación al "Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo", celebrado en Madrid, en 1983, cuyas actas editó M. A. Garrido Gallardo, con el título –el volumen II en el que fue incluido– *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos* (Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 603-617), habiendo sido seleccionado para *La moderna crítica literaria hispánica. Antología*, de M. A. Garrido Gallardo (Madrid, Editorial Mapfre, 1996, pp. 121-135); "*Espadaña* y el prosaísmo: un caso particular" fue presentado al "Congreso sobre Literatura Contemporánea", auspiciado por la Junta de Castilla y León y celebrado en León, en 1985, siendo publicado en V. G. de la Concha y otros, *Literatura Contemporánea en Castilla y León* (Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 191-197); "Humanismo y poesía social" apareció en *Pliegos de Creación y Crítica Literaria* (núm. 0, Granada, verano, 1982, p. 5); "Blas de Otero visto por Gabriel Celaya" apareció con el título de "El autor de *Angel fieramente humano* visto por Celaya",

en *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 117, correspondiente al 8 de junio de 1989, con motivo del décimo aniversario de la muerte del poeta; y "De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo" fue el texto leído en el ciclo "Palabras para un tiempo de silencio (Encuentro sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta)", celebrado en Granada, en 1985, cuyas actas recogió la revista *Olvidos de Granada*, en su número 13, Extraordinario, Granada, Diputación Provincial, 1986, pp. 151-153.

ANTONIO CHICHARRO

"Baja, baja despacio y búscate entre los
[otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete".

VICENTE ALEIXANDRE (vv. 43-45 de "En la plaza", *Historia del corazón*)

PRIMERA PARTE

De algunas poéticas rehumanizadoras y sociales

POR CAMINOS DE BELLEZA A ZARPAZOS (SOBRE LA POÉTICA DE DÁMASO ALONSO)

La obra poética de Dámaso Alonso es, en la mejor tradición literaria española, tan breve como importante: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921), *Oscura noticia* (1944), *Hijos de la ira* (1944), *Hombre y Dios* (1955), *Gozos de la vista* (1981, aunque escrito al tiempo que el libro anterior) y *Duda y amor sobre el Ser Supremo* (1985), aparte de antologías, refundiciones y poemas o series de poemas sueltos. Ha sido escrita a golpe de necesidad vital, lo que ya nos proporciona todo un síntoma para intuir en algún aspecto su poética, por lo que existen alternativos períodos de sequía y de lluvia torrencial creadora, períodos que el propio poeta se ha encargado de comentar y justificar, así como se ha encargado de ir suministrando al lector abiertas reflexiones sobre su poética tanto en su poesía como en introducciones puestas al frente de la misma y, lo que no es menos significativo si tenemos en cuenta la estrecha relación existente entre sus facetas de poeta y crítico, en sus propios trabajos críticos. Vamos a ocuparnos de todo ello en sus aspectos fundamentales.

Dámaso Alonso, a quien le ha tocado vivir un tiempo histórico especialmente convulsivo, con desoladoras soluciones bélicas de por medio, aparte de otros cambios, claro, de menor cuantía que afectaron al pensamiento literario, con el surgimiento de la moderna poética formalista, y a la producción literaria, con la aparición de las sucesivas oleadas vanguardistas y el proceso rehumanizador siguiente, ha mantenido unas concepcio-

nes básicas de la poesía que, con modulaciones lógicas, han ido atravesando todas y cada una de las delgadas paredes de sus poemas.

Dicho en apretada síntesis, poco margen de error encierra afirmar que, para Dámaso Alonso, los poemas son criaturas esteticas únicas que utilizan la lengua en su autenticidad creadora, iluminadora de la realidad, que se proyectan comunicativamente al lector; poemas, pues, que son el resultado verbal cognoscitivo del mundo interior del poeta, por lo que los rasgos estilísticos de los mismos significan cualitativamente al desviarse con respecto al común uso social de la lengua. Ahora bien, la equivocación residiría en considerar estas reflexiones aisladamente, esto es, sin ponerlas en relación con su espacio histórico y literario, espacio que es el que en definitiva no sólo las ha hecho posibles, sino que también las ha ido llenando de sentido a lo largo de ese devenir tan convulsivo.

Si tenemos en cuenta que Dámaso Alonso publica su primer libro en 1921, en el que figura un expresivo adjetivo, puros, como hemos podido leer, que luego matizaría nuestro poeta en "Dedicatoria final (las alas)", de *Hijos de la ira*, el espacio con el que hemos de considerar sus concepciones básicas de la poesía en principio es el que llena el 27, la generación de la amistad. Pues bien, en este sentido podemos servirnos de unas concluyentes afirmaciones de Flys (1971, pp. 274-275) que paso a citar: "Esa 'poesía pura' [de la generación del 27], esteticista y hermética, huía de cualquier impureza, dentro de la cual se catalogaban lo mismo los sentimientos humanos que los contenidos argumentales o descriptivos, para elevar un mundo de frías esencias intelectuales (en su

vertiente castellana) o cimas de belleza formalista (en su vertiente andaluza). La postura de Dámaso Alonso, miembro generacional de ese grupo, era inequívoca: *Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo*". Queda claro, por tanto, que nuestro poeta continúa más los caminos machadianos que los abiertos por sus compañeros de generación, presentándose en este tiempo más como crítico de orientación formalista que trabaja sobre problemas de la lengua poética gongorina que como poeta.

De cualquier forma y pese a tan tajante afirmación de Dámaso Alonso, Debicki (1974, p. 29) señala un hecho en el que estas reflexiones se relacionan con las teorías "puras" del arte del 27: el hecho de concebir la poesía como "creación de un nuevo mundo de significación, una nueva realidad diferente de la del mundo existente" –las criaturas estéticas únicas a que nos referíamos. Por el contrario, su concepción de la poesía como hecho comunicativo se instala más en otra perspectiva de base humana y afectiva, estando presente esta doble perspectiva en toda la trayectoria del poeta (*ibidem*). Dámaso Alonso da entrada de esta manera a elementos y valores humanos en su poesía, elementos y valores profundos que la poesía ayuda a iluminar, tal como expuso en su muy conocida "Explicación de la poesía", en la famosa antología de Gerardo Diego, en 1932.

En realidad, todo el proceso de rehumanización de la poesía española, que a partir de determinado momento también afectó a la generación del 27, lo que nuestro propio poeta y crítico señaló en *Poetas españoles contemporáneos*, tuvo en Dámaso Alonso desde el principio

mismo de su actividad poética a uno de sus más grandes valedores. Lo que ocurrirá después, en los años de postguerra, será una acentuación histórica de dicho proceso al calor de una situación que el poeta ha comentado con claridad (Dámaso Alonso, 1969, pp. 193–195): "Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesanía, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la 'estéril injusticia del mundo' y la total desilusión de ser hombre". A partir de esta situación no es difícil comprender la interiorización de la religiosidad, de desigual funcionamiento histórico en el franquismo, ni tampoco que el propio Dámaso Alonso afirmara por entonces, también en su poema último de *Hijos de la ira*, que toda la poesía es religiosa, aunque en el caso de su *Oscura noticia* no en un sentido restringido (1969, p. 199), ya exprese fe o angustia, al estar a la búqueda de Dios y de la eternidad (véase Debicki, *ibidem*, p. 33). A partir de aquí se puede comprender también el abandono de cierta asepsia investigadora formalista por parte del filólogo para dar paso a posiciones críticas de corte más tradicional (Chicharro, 1991).

Después de todo lo dicho, hallamos explicación interna de los bellos y expresamente comunicativos zarpazos de su poesía, a los que el poeta y crítico se refirió en conocida y citada reflexión extraída de uno de sus artículos de *Poetas españoles contemporáneos*: "[Me interesa] expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre. Llegar a él según las sazones, por caminos de belleza a zarpazos"; así como podemos explicarnos su técnica creadora y ciertos

fundamentales rasgos de la misma, de tan gran trascendencia posterior, tan claramente sistematizados por Flys (*ibidem*, p. 281): la presencia de la realidad inmediata en la intuición inicial del poema, el vocabulario real y libre de la preocupación esteticista y la versificación ajustada a las necesidades de una expresión natural, rasgos a los que en buena medida ya se había referido Carlos Bousoño a propósito de *Hijos de la ira* (1958, p. 281). Pues bien, esta atención poética a lo humano habría de conducir a Dámaso Alonso a plantearse el conflicto entre realidad e ideal soñado, entre lo común y lo elevado, entre lo abstracto y lo concreto, como han sabido ver, entre otros, Debicki (*ibidem*, pp. 135-137) y García de la Concha (1987, p. 488). Este es, pues, el marco donde alcanzan su sentido interno –un componente más en el proceso de producción de sentido de la obra poética– los diversos libros poéticos de Dámaso Alonso.

POESÍA ERES TÚ (SOBRE LA POÉTICA DE GABRIEL CELAYA)

Toda actividad literaria genera un saber de sí misma que, puesto en manos del lector, determina su concreta estimación literaria. Los elementos reflexivos a que me refiero, sustentados en una concepción esencial de la literatura, establecen unas normas de escritura/lectura específicas. Estas teorizaciones, pues, son consustanciales al fenómeno literario concreto en tanto que constituyen interna o externamente un específico concepto del mismo. Este es el *espacio* de las poéticas, literaria o no literariamente presentadas, explícita o implícitamente expuestas. Ahora bien, en el caso que va a ocuparnos, el de Gabriel Celaya, los elementos reflexivos que nutren su poética existen abierta y reiteradamente expuestos, lo que posibilita una adecuada comprensión de la lógica interna de su quehacer literario, como consecuencia de la necesidad del poeta vasco de dar su *razón narrativa*, esto es, como consecuencia de la necesidad de explicar y explicarse, reivindicando así el carácter concreto, de aquí y de ahora, de la poesía, rechazando los mitos de la metapoesía, sentando una explicación material de lo que otros darían como resultado de la inspiración mágica, luchando en contra del hermetismo y ofreciendo al lector las *claves* que ayudan a descodificar convenientemente su poesía. Así, pues, a la hora de reflexionar sobre la poética de Celaya disponemos de un doble material sobre el que operar, *lo que dice* y *lo que hace,* sin olvidar, claro está, *lo que dice haciéndolo.*

De cualquier forma, para introducirnos, con la breve-

dad que se supone, en su poética, no podemos ignorar la importancia que para el poeta vasco posee el lector. Precisamente él es el destinatario de su abierta y reiterada *razón narrativa* y por él ha llegado a pagar incluso el elevado precio de ser considerado un poeta de desigual calidad literaria, ya que en todo momento ha perseguido una *comunicación viviente.* Por otra parte, hablar del lector hoy, una de las más visibles constantes de la teoría y de la creación literaria actuales, carece de originalidad. Sin embargo, dirigirse abiertamente a él y hablar de él ya en sus primeros escritos es profundamente significativo. No se olvide el hecho de que su primer trabajo teórico sistemático, *El arte como lenguaje,* escrito a finales de los años cuarenta y publicado en 1951, es una reflexión sobre el arte como comunicación y sobre su función social. Tampoco debe ignorarse la constante preocupación de Gabriel Celaya por la situación actual de divorcio que existe entre el poeta y el público, cuestión ésta que ha sido motor de muchas de sus más sólidas reflexiones y de gran número de sus poemas. Esta situación la denuncia precisamente en 1947 y en los años siguientes emprende soluciones para eliminarla que le llevan al prosaísmo y a una poesía sustancialmente humana y atenta a su circunstancia. De cualquier forma la solución definitiva provendrá, según expone, de la radical transformación de la realidad, así como de la existencia de nuevos medios técnicos de transmisión oral, etc. Ni que decir tiene, por tanto, que esta cuestión es sumamente importante para el poeta vasco, ya que le ha llevado además al estudio y a la práctica de formas poéticas socialmente eficaces: el prosaísmo, entre otros rasgos de su poesía, no es un defecto o vicio literario, sino que es un

recurso retórico en su doble sentido pragmático y literario. No perdamos de vista además otro dato significativo: el título de su prólogo-poética puesto al frente de sus poemas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española* fue "Poesía eres tú", esto es, poesía es el lector (en los años cincuenta, una tan deseada como inalcanzable inmensa mayoría).

El lector, pues, es para Celaya un elemento vital del proceso de comunicación poética, sin el cual la poesía no llegaría a existir, pues ésta es comunicación. El lector es cualitativamente idéntico al creador, pues recrea la obra a la que accede de manera directa en su búsqueda de la comunicación poética que está más allá de la obra misma, constituyendo ésta mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto. Por su parte, el creador, correlato dialéctico del lector, es concebido por nuestro poeta como un ser directamente vinculado con su tiempo que expresa una verdad humana esencial en la que todos se reconocen, pretendiendo comunicarse y engrandecerse con su obra. Asimismo el yo lírico no se corresponde con el hombre que lo ha creado, pues miente para decir su verdad: la verdad de la poesía.

Para comprender la lógica interna de su discurso poético hemos de tener muy en cuenta su concepto de poesía. Según Celaya, la poesía es un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación. Dicho discurso poético es, pues, resultado de un específico modo de hablar en el que el poeta se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real. Este concepto básico de lo que pueda ser la poesía no es nunca negado por Celaya. Así pues, abstractamen-

te considerada, la poesía ha sido pensada siempre de esta manera por el poeta vasco. Ahora bien, cuando deposita su atención en la poesía en concreto y en su específica función social, se ve obligado a justificar teóricamente el sentido de esta práctica, según necesidades históricas también concretas. Cabe hablar ahora, por tanto, de sus distintas concepciones concretas de la poesía que han hecho posible una producción poética extensa y compleja, magnífica concreción de los modos de hacer poéticos que han venido existiendo en nuestro país a lo largo de las últimas cinco décadas.

La primera concepción que poseyó nuestro poeta fue una concepción de base surrealista: una concepción *metapoética* de la poesía, según original expresión celayana: la poesía es el misterio, decía en los años treinta. En este sentido sobresale su concepción de la génesis del poema, su concepto de escritura automática y la relación que establece entre la poesía y la vida a través del inconsciente. Pero pronto hizo un racional ajuste de cuentas contra tal *irracionalismo* surrealista. Varias son las circunstancias, en las que no vamos a entrar ahora, que provocan una honda crisis de la que como resultado último nos encontramos a un Celaya volcado en la vida y negando desde la poesía la poesía misma. La guerra civil ha terminado hace ya varios años. El poeta escribe ahora de una forma distinta, una forma más comprometida, irónica y desesperanzada. La función que atribuye a la poesía ahora es alcanzar objetivos más que estéticos, por lo que procura –y justifica teóricamente– una poesía sustancialmente humana, de hondas verdades, escrita en un lenguaje vivaz e hiriente: el lenguaje poético prosaísta concebido como una retórica antirretórica, cuyo objetivo

es procurar la comunicación con la inmensa mayoría. Celaya, con sus publicaciones poéticas y no poéticas, pretende intervenir socialmente. Esta específica intervención en la vida pública es consecuencia de una *preocupación,* de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros. Sus publicaciones actúan, pues, como una "solicitud". No son tiempo de juegos poéticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en su existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. Su humanismo existencialista no puede estar más claro. Su ajuste de cuentas con las anteriores posiciones surrealistas queda justificado, pues el poeta adopta una nueva actitud poética y consiguientemente unas nuevas concepciones que, como es el caso de su concepción del poeta como un hombre igual a otros hombres, le llevan a obrar y a explicar y explicarse racionalmente, pues tanto él como su práctica no son sobrehumanos. El aquí y el ahora, el porqué y el para qué, el ser en los otros, subyacen en su poesía.

Los planteamientos y concepciones a que acabo de referirme van a constituir de cualquier forma la base de sus reflexiones en torno a la poesía social. Así pues, no hay cambios por lo que respecta a la cuestión del prosaísmo, ni por lo que concierne a su deseo de darse a la inmensa mayoría al elaborar una poesía temporal y humana atenta a su circunstancia, etc. Esta es la base, pues, de sus reflexiones en torno a la poesía social, poesía que procura un lenguaje poético realista, en el que nada de lo que es humano debe quedar fuera, procurando así más la eficacia expresivo-comunicativa o las buenas formas que el cuidado de las formas por sí mismas. En esta

etapa intensifica su atención al aspecto social de los materiales y elementos constitutivos del discurso poético: poeta, lengua, lectores. Celaya concibe la poesía, pues, como un instrumento para transformar el mundo, un instrumento de progreso social, y al poeta como individuo de naturaleza colectiva. Nuestro poeta se ha aproximado al marxismo desde ese humanismo de base existencial, volcándose más en los otros. Corren los años cincuenta.

La ideología estética realista, a la que tanto contribuyó el poeta donostiarra de palabra y de obra, va a entrar en crisis. Celaya busca un nuevo modelo de poesía a través de la experimentación de otros recursos y caminos, en ocasiones contradictorios entre sí, concibiendo la poesía ahora en sus elementos mínimos, fundamentalmente sonidos, en los que se muestra inconscientemente lo real. El poeta busca algo indestructible a lo que aferrarse como consecuencia de su escepticismo ante las crisis de la función social de la poesía realista y ante el descrédito personal de la ideología religioso-marxista del humanismo –el hombre no es el principio, una estructura impersonal todo lo domina, el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Lo indestructible para nuestro poeta es lo elemental, lo elemental en varias facetas: lo elemental poético, como acabamos de ver, lo elemental humano y lo elemental vasco-ibero. Por lo que respecta al lenguaje poético, éste no es concebido por sí mismo en un sentido fetichista, sino que lo es en el sentido de que tal vuelta a la elementalidad lingüística hace posible ir al centro de las cosas, a lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia, siendo ésta la función fundamental de la poesía en estos últimos tiempos.

Debo insistir ahora en que el rechazo del humanismo por parte de Celaya es consecuencia de una *manía humanista*, precisamente, que el poeta no puede eliminar. De ahí que, ante el reconocimiento de una realidad ingobernable por el hombre, ante la pérdida de la función y el carácter de constructor de la historia que ve ahora, tenga una reacción típicamente humanista: el nihilismo, que en poesía aspira a fabricar aparatos de palabras sin ideas ni sentimientos: la palabra por la palabra: una mostración de lo real, de lo que es. El poeta desde este punto de vista juega un papel secundario, ya que solamente puede mostrar a través de su vivencia oscura e inconsciente la realidad histórico-natural. Ahora bien, con esta mostración de lo real, el poeta actúa socialmente sobre la indeterminada y dormida conciencia del lector, al tiempo que con esta poesía por la poesía vive lo único que le queda: la palabra por la palabra y con ella la alegría vital más elemental.

UNAS POCAS PALABRAS VERDADERAS (SOBRE LA POÉTICA DE BLAS DE OTERO)

Una cuestión preliminar

Los homenajes son un arma de doble filo. A veces, un fuerte abrazo traicionero. Vivimos tiempos de excesivo cultivo de la imagen. Pero hay ocasiones en que convergen algunas circunstancias que convierten los homenajes en un acto público de rendimiento de culto absolutamente respetable, máxime cuando ha habido la intención de encerrar entre paréntesis determinado quehacer poético por razones más que sospechosamente literarias. Esta es una de ellas. En primer lugar se rinde homenaje a toda una palabra poética y no a la persona de un escritor, aunque bien nos gustaría a todos tener muy cerca la noble figura de Blas de Otero presidiendo este acto, porque además él estaría ahí gustosamente sentado con su yo diluido socialmente al menos en cuanto proyecto. Y esa actitud ennoblecería aún más su presencia. Pero desgraciadamente se nos fue hace justo diez años. Claro está que se nos fue dejándonos su poesía y el campo oportunamente señalado y abonado para que fructificaran otras nuevas prácticas poéticas de más profunda crítica ideológico-estética, impensables sin su sustrato poético. Por esta razón y porque su poesía para la vida permanece entre nosotros, resulta inoportuno empapar de un tono necrofílico el acto de hoy. Ni siquiera va a servirnos, insisto, para recuperar al poeta del olvido: la poesía de Blas de Otero está aquí más que en un sentido torpemente empírico. Pero además hay otras dos circunstan-

cias que ennoblecen este acto: una, que no es un homenaje aislado, al encontrarse inmerso en un ciclo de actividades –"1939 Medio Siglo de Literatura Española 1989"– para fomentar nuestra memoria y consciencia históricas de los últimos cincuenta años de literatura española; otra, que es un homenaje propiciado por escritores y críticos literarios, lo que para mí tiene un gran valor al estar la vida literaria llena de pequeñas y grandes miserias, así como al haber estado la poesía de Blas de Otero sometida ocasionalmente a más de un oscuro silencio. Decía en este sentido un poeta amigo mío, Luis García Montero, que la historia de la poesía es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para discutir y hablar de sí mismos, juntándose en este egoísmo radical las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra. Por esta razón, programar este acto como un acto de homenaje tiene una gran significación por ser superación de ciertos límites del mundo literario.

Dicho esto, voy a adelantar el objeto y sentido globales de mi necesariamente breve intervención de hoy. Hace tiempo que me ocupo del estudio de algunos aspectos del pensamiento literario español contemporáneo, con particular detenimiento en algunas abiertas reflexiones sobre la poesía conveniente a este tiempo, cuyo análisis resulta más que oportuno, dado que tales reflexiones poética o no poéticamente presentadas vienen a nutrir al lector para procurar una concreta comprensión, y estimación, literaria. Así, pues, cuando Blas de Otero deja dicho aquello de "Escribo / hablando", a lo que me referiré ahora después con más detenimiento,

está estableciendo unas normas de escritura y, al mismo tiempo, de lectura específicas, puesto que al ser el discurso poético resultado de una operación de doble codificación lingüística, el lector necesita de algunos guiños reflexivos que le pongan en el camino de una eficaz descodificación literaria. Así, pues, éste es el espacio por el que voy a moverme a continuación. Intentaré trasladarles unas reflexiones en este sentido a propósito de nuestro poeta vasco, si bien en algunos de sus aspectos fundamentales, por razones obvias.

Algunos elementos de la poética de Blas de Otero

No creo necesario contarle a este auditorio con detenimiento que la poesía de Otero ha transcurrido según la crítica por tres etapas, o una preparatoria y dos propiamente dichas, de desigual intensidad y calado, la religiosa, la desarraigada y la social, aparte de esa vía *sobre* lo social y lo novísimo que inaugura el ciertamente inclasificable libro *Historias fingidas y verdaderas* (1970), según razona, entre otros, Fanny Rubio. Asimismo todos sabemos que a lo largo de dichos momentos básicos de su poesía siempre ha latido una misma voz agónica diferente y reciamente modulada. Así, y no digo nada nuevo, lo vienen a considerar Alarcos y la misma Fanny Rubio cuando, en el primer caso, considera su poesía como extraordinariamente unitaria, apuntando además a la meta del hombre en todo momento; y cuando, en el segundo, se deja escrito lo que sigue: "Su posterior y conflictiva relación con lo materialista o lo divino no modificará su posición radical, con relación a la palabra

creadora, que habrá de mantener toda su vida: Una palabra límite entre lo dicho y lo sugerido que lo ensancha por territorios del conocer y del desconocer" (Rubio, s/f, p. 332). Efectivamente, esta posición sobre la unidad de base que procura una evolución, y no unas rupturas, en la poesía de Otero es también mantenida por el propio poeta (*Ínsula*, junio, 1968), cuando afirma que el contenido de su poesía ha sido siempre el hombre.

Aparte del problema de la sinceridad o insinceridad religiosa de la poesía del momento –"La vuelta a Dios, sincera o no –que de todo habría–, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa", ha dejado dicho Alarcos (1966, pp. 19-20)– y aparte de sus primeros poemas y de su *Cántico espiritual* (1942), libro asentado en esa problemática con los ojos puestos muy de cerca en san Juan de la Cruz, la poesía posterior de Otero, la de *Ángel fieramente humano* (1950) y la de *Redoble de conciencia* (1951), da cauce a esta preocupación radical desde una actitud nihilista y desesperanzada que se traduce en una lucha a brazo poético con Dios, tal como tempranamente señalara Dámaso Alonso (1952): "Patente es en él cómo el tema del vacío se enlaza con el religioso. Porque, en definitiva, el vacío en el hombre es sólo un ansia de Dios. Y por ser infinito lo buscado, el no encontrarlo es un infinito negativo: una angustia infinita, un vacío absoluto. Así, toda la poesía de Otero es una desesperada carrera hacia Dios, un buscar en soledad. Una búsqueda que es también una lucha con Dios, un luchar con él para hallarlo, para mantenerlo despierto, como en el soneto "Hombre". La expresión es a veces de dura energía.

A partir de aquí, el poeta, un hombre solo entre los hombres, con el verso hecho hombre, un verso en pie que habla de lo que ve, escribe a gritos para la inmensa mayoría. Con *Pido la paz y la palabra* (1955), Otero, poeta en la calle, da todos sus versos por un hombre en paz. Él, testigo de su patria, escribe de memoria la realidad, lo que tiene delante de los ojos, con el abierto ejemplo de Antonio Machado. El poeta, pues, ya hombre sin dios y por tanto en situación de hablar de la vida desde su propio sitio, la tierra, consciente de su propia historia y de su propio tiempo, se agarra a otras manos de hombres: así avanza el pueblo. El poeta, dejando a un lado el silencio, la sombra y el vacío, aboga por el hombre y su justicia diciendo lo que le dejan y luchando por su libertad, porque todavía cree en el hombre y en la paz y tiene puesta una gran fe en la inmensa mayoría. Esto le lleva, por necesidad y para contribuir a la justicia, a hablar claro, *En castellano* (1960), apostando por el futuro, con cantos que son duras verdades como puños, con su voz alrededor del mango de un martillo o de la empuñadura de una hoz. Escribe hablando lo que ve, consciente de su propia tradición poética. El poeta-hombre pronuncia unas pocas palabras verdaderas con su yo soluble en un nosotros, ancho mar. Escribe para el hombre de la calle, por lo que prefiere –*Que trata de España* (1964)– las palabras formidables de la gente a las de los libros y por lo que escribe con viento y tierra y agua y fuego hablando, escuchando, caminando como un arado sobre la tierra. El poeta quiere escribir la verdad, la verdad de la luz de España, la verdad de la gente de abajo para que su palabra golpee con el martillo de la realidad, ya que su palabra es reflejo de ésta. En definitiva –*Historias fingi-*

das y verdaderas–; ésta es la misión del poeta: expresar digna y escuetamente cuanto ha experimentado a través del tiempo, pues sólo un poeta puede realizar con su palabra la plenitud de lo más instantáneo que fluye: la vida.

Tras esta paráfrasis reductora de su poética, falsificación radical de la misma, como resulta obvio, pero al fin y al cabo medio para una comprensión de ella en su razón interna, doy paso a una explicación de esa estructura de pensamiento y acción poéticos en su lógica histórica.

De lo que acabo de exponer se deduce que Otero aboga conscientemente por una poesía de raíz comunicativa, de clara base existencial por otro lado, al servicio de una moral o de algo supuestamente exterior a ella, elaborada desde la autenticidad del sentimiento del poeta, un ser humano vinculado con su tiempo, comprometido con su propio medio social, un poeta "coexistencial" según dice él mismo. Esto explica esa técnica creadora de escribir hablando, que ratifica con su afirmación tajante acerca de que la desatención social tiene su causa más en la voz que en el oído (*Verso y prosa*, 1974), escribir hablando, insisto, de lo auténtico o real, lo que convierte en auténtico o real su propio discurso poético. Por otra parte, la mayoría destinataria de su poesía, a la que se dirige desde el principio mismo de su actividad poética y que viene a llenar de sentido real su dedicación, se nutre ya por los hombres que sufren y se rebelan ya por los que luchan ya por el hombre de la calle. Por otra parte, el poeta ejerce un control sobre lo que comunica al participar de la idea de la intencionalidad poética.

Algunas claves para la interpretación histórica de la poética de Blas de Otero

Si partimos del principio teórico materialista que viene a afirmar que la realidad existe independientemente de su conocimiento y que ésta asume su primacía en detrimento de la del pensamiento, hemos de dejar claramente dicha desde ahora una obviedad: que la visión de la realidad de Blas de Otero y su construcción de una poesía para la realidad, por más próximas que se quieran, nunca han de tener una directa correspondencia. Esta tajante afirmación de principio tiene la voluntad de identificar la idea de poesía real que viene repitiéndose tanto por nuestro poeta como por otros de su momento. Esto explica que su poesía, pese a operar de manera realista, tenga una estructura radicalmente verbo-simbólica, una forma de lo real, que somete a transformación de sentido por cambio de código, y no a simple reproducción de la realidad, los elementos coloquiales y de otro diverso tipo que considera oportunos emplear. Así, en efecto, el poeta no comunica la realidad especularmente, sino su visión ideológica de la realidad, su representación ideológico-estética de ella.

Por otra parte, no puede olvidarse, tal como razona Luis García Montero (1986, pp. 147-148), que desde la izquierda se confundió lo útil con el contenido político, limitando la cuestión a un simple debate temático y desconsiderando la estructura ideológica del género; que al procurar la elaboración de una poesía comprometida, se estaba legitimando por negación la limpieza radical del discurso poético; asimismo, el compromiso se había entendido como la unidad externa y extrema de dos

mundos independientes, el mundo de la historia y el mundo de la poesía, unidos ahora por una voluntad personal. Plantear esta crítica de base supone poner algunos medios para conocer las razones de la crisis de este modelo poético social precisamente cuando comienza a reorganizarse el movimiento obrero en España, movimiento éste que muy bien podría haberse reconocido en él.

En fin, por lo que a su funcionamiento histórico respecta, no hemos de olvidar en cualquier caso el carácter distorsional, que no de ruptura, de esta poética con respecto a la propia estructura ideológica en que se sustenta. En cualquier caso, dado el régimen político de excepción instaurado en nuestro país tras la guerra, régimen que por tanto acaba sobredeterminando políticamente la producción literaria, la producción poética de Blas de Otero acaba situándose del lado de un modelo cultural que rechaza tanto el régimen como la poesía que propicia, plena de elementos místicos-imperiales-nacional-feudalizantes. El modelo de cultura al que contribuye esta poética es un modelo de resistencia, de base humanista, que defiende radicalmente al hombre de su tiempo, impedido en su libre desarrollo frente a un aparato de estado que lo aliena.

Este modelo cultural es hecho propio por un amplio espectro de fuerzas sociales, lo que explica los contactos con la resistencia exterior. Estaban dadas las bases para una vuelta más consciente a los otros y para un elemental conocimiento del marxismo que habría de presidir supuestamente la acción cultural futura. Así, pues, Blas de Otero radicaliza sus posiciones de compromiso, intensifica sus posiciones de denuncia y resistencia activa a través de ese arma de resistencia y pocas veces de ata-

que que es la poesía social, una poesía que, como he dicho, no puede pensarse como radicalmente antiburguesa. En los años sesenta, como todo el mundo sabe, este modelo cultural entra en crisis precisamente cuando el movimiento obrero comienza a afirmarse tras su derrota en la guerra civil. Así, pues, toda la lucha poética abierta en contra de las diversas formas de irracionalismo –político, especialmente– agotó su eficacia.

A la vista de los resultados históricos posteriores, la labor de los intelectuales de izquierda de este país no dio desde luego los mejores resultados apetecidos. De cualquier forma, gracias a ese modelo cultural empezamos a tener hoy una más clara memoria y consciencia históricas, al tiempo que la palabra misma.

Así, pues, Blas de Otero, que cree en la poesía social a condición, como dejó dicho, de que el poeta sienta estos temas con la misma sinceridad y fuerza que los tradicionales, contribuyó decisivamente a la construcción de una poesía despectivamente llamada social por sus enemigos, aunque resultó en fin bien denominada por las razones que expuse en otro lugar (1986, el trabajo se halla incluido en la segunda parte de este libro) y que paso a resumir: aplicar el adjetivo de social a una poesía es, como decía Eugenio de Nora en la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), algo innecesario porque toda poesía es social. Sin embargo emplear esta denominación tiene un sentido: la utilización de dicho adjetivo tiene la función de denotar, y atacar, una realidad literaria nueva en su tiempo, la de una poesía que pretende actuar *directamente* sobre su medio social y que reclama para sí una función utilitaria, sin perder por ello su función poética sustantiva. Esto debe llevarnos a explicar los

elementos coloquiales y prosaicos desde ese doble punto de vista. Por una parte, responden a una utilidad, al facilitar la comunicación para crear conciencia y modificar así la realidad. Por otra, dejando de lado la perspectiva que impone el adjetivo *social,* debemos explicarlos desde la lógica del sustantivo *poesía.* Desde aquí, los elementos coloquiales funcionan literariamente al provocar el extrañamiento necesario para mantener la comunicación poética. Esto explicaría ese tan conocido principio de su poética: "Escribo / hablando". Esto explicaría además por qué la poesía de Blas de Otero mantiene esa extraordinaria tensión poética al operar con materiales incluso de derribo social y literario, sin caer en la insulsez ni en lo más común, en su peor sentido, procurando no una "escasez de estilo" sino un "estilo de la escasez". Esto explicaría por qué fue la función sustantiva de su actividad la que predominó finalmente, a pesar de sus intenciones mayoritarias, por lo demás nunca satisfechas, así como esa difícil facilidad que inunda su poesía, poesía nutrida en cuanto proyecto, eso sí, por "unas pocas palabras verdaderas".

LA SEÑAL QUE NOS VALGA (SOBRE LA POÉTICA DE ENRIQUE MOLINA CAMPOS)

En la tarde de hoy va a tener lugar la presentación del libro *La señal que nos valga. Obra poética completa (1952-1990)*, de Enrique Molina Campos. Hoy es, por tanto, un día de puertas abiertas de ese recinto cerrado que viene siendo la poesía, discurso escrito al margen de esta página social. Hoy es un día también de celebración. No siempre se nos brinda una ocasión de este tipo: ver cómo culmina hasta el presente momento una obra gota a gota creada, silenciosamente, con muy alta dignidad personal por parte del poeta, en un boscoso y hostil ambiente social e histórico. No siempre se le ofrece al lector el camino expedito para acceder de nuevo a un apretado haz de poemas de toda una vida, bien escritos poemas, plenos de versos presentados naturalmente en mangas de camisa, solidarios poemas nutridos por la experiencia y construidos con la palabra en tanto que "caliente señal de existencia", esto es, poemas que, con calidad y ternura, "cifran un vivir y un desvivirse".

El malagueño Enrique Molina Campos, como muchos lectores saben, es, además de poeta, crítico literario y profesor de la Universidad de Granada. Ha venido desarrollando una importante actividad crítica centrada fundamentalmente en la poesía española contemporánea y, con particular insistencia, en la actual poesía andaluza (precisamente, acaba de aparecer, también en ediciones Antonio Ubago, su volumen crítico *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea*). Ha estado vinculado estrechamente a revistas literarias tan impor-

tantes como *Caracola, Camp de l'Arpa* y *Hora de Poesía.* Hasta la edición del libro que hoy se presenta, ha publicado siete poemarios: *En verdad os digo* (1956); *La puerta* (1959), accésit del premio Adonais en su convocatoria de 1958; *Historia natural* (1965), premio Ausias March; *Siete cartas de juventud y una elegía* (1965), I premio Rocamador de Poesía; *Poemas del hilo* (1967); *En medio de todo* (1974); y *Visiones y lástimas* (1983), aparte de *Siete poemas* (1988), un adelanto de un futuro libro aún inédito. Todos estos títulos levantan el hermoso edificio de *La señal que nos valga*, sustentado en unos *Primeros poemas*, parte que ofrece poemas sueltos aparecidos en diferentes medios entre los años 1952 y 1955.

Para comprender esta poesía en su lógica interna, no puede dejarse de lado la consideración de la poética en que se sustenta. En este sentido, y en muy pocas palabras, para Enrique Molina, el poeta es un hombre que, en cuanto tal, se ve impelido a decir la verdad por medio de la certera y encendida palabra reveladora, palabra dicha para todos. La palabra poética, pues, existe únicamente en cuanto señal necesaria. De no existir la verdad, nada hay mejor para el poeta y hombre que el silencio. A partir de aquí, podremos comprender la concentración significativa del título que ampara su poesía completa. Un título, pues, muy calculado, *exacto* con arreglo a los presupuestos a que acabo de referirme. Ténganse en cuenta si no los dos siguientes cruciales versos de su "Arte poética (II)":

> Cuando la vida acuda,
> la señal que nos valga diré entero.

Dicho esto, no es difícil observar el fondo ético que

mueve la estética de sus versos. Por poco conscientes que seamos de la realidad y por poca memoria histórica que guardemos de las décadas pasadas, comprenderemos no sólo su imposibilidad de mantenerse en silencio poético, sino muy especialmente el envolvente tono elegiaco de sus poemas. En este sentido su poemario *Visiones y lástimas*, una de las mejores piezas del libro que nos ocupa, es ejemplar desde el título mismo, pues, como ha dejado dicho el poeta, la visión tiene el valor de testimonio interiorizado y la lástima posee un valor de lamento, de "compasión y desconsuelo ante la creciente e implacable mutilación que es el vivir, o más exactamente, el convivir". Por otro lado, comprenderemos también el alto grado de solidaridad humana con que están escritos sus versos. Así pues, para el poeta, consciente de su singularidad social, tal como podemos leer en la siguiente cita,

> Piensa que el don te ha sido dado, que posees la palabra,
> luminosa y volante como una luciérnaga en tu fosca
> conciencia de hombre,

no tiene ningún valor la palabra dicha para sí mismo:

> La palabra que únicamente
> me cumpla a mí, no cumple a nadie.
> La palabra
> decisiva se dice para todos.

Estas consideraciones globales, que habrían de ser completadas con otras particulares relativas a la escritura poética y a la red temático-simbólica del libro sólo pretenden asomar al lector a un paisaje poético digno de ser recorrido.

SEGUNDA PARTE

De lenguaje y de poetas fieramente humanos

NOTAS SOBRE PROSAÍSMO Y RETÓRICA EN LA POESÍA SOCIAL ESPAÑOLA

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Gabriel Celaya

I

La llamada poesía social española ha sido juzgada en términos generales por la crítica como una poesía fuertemente antirretórica o, de otra manera, como una poesía de estilo prosaísta. Con razón o sin ella, lo cierto es que esta afirmación crítica campea a lo largo y ancho, salvo excepciones, de la cada vez más numerosa bibliografía existente al respecto. No otra cosa se lee, por ejemplo, en el artículo de Carlos Barral "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", donde viene a decir que la llamada poesía social es, desde el punto de vista de los procedimientos literarios, una etapa lamentable, aunque en honor a la verdad, más adelante matice su afirmación diciendo: "Sin embargo, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo critico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que eran y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética" (Barral, 1969). Félix Grande en

cambio afirma el carácter "deliberado" de los procedimientos literarios empleados en un interesante y conocido trabajo sobre la poesía española de las últimas décadas: "Las propias contradicciones de la poesía social española (ingenuidad al establecer un fantástico predominio del tema sobre la forma, deliberado encarcelamiento en la "sencillez" –léase "pobreza"– expresiva, y en las formas más monótonas de estructura, hasta el punto de que se ha llegado a decir, con razón, que gran parte de la poesía social era reaccionaria o al menos regresiva en su estética) le hicieron desmoronarse muchas veces como obra estética y como obra social, pero también motivaron el deseo de investigación nacido de todo fracaso" (Grande, 1969). También Carlos Bousoño se ha manifestado al respecto: "Congruentemente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha, más o menos adobada para uso poético. Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio literario que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo" (Bousoño, 1964).

Si esta aseveración queda clara en las citas selectivas que les he transcrito, no necesito insistir demasiado en que aún es más tajante y polémica en la crítica más inmediata a la publicación de libros poéticos de esta tendencia, ya que no es sólo un estilo poético lo que se debate, sino también una concepción de la poesía misma en sentido general. Así, si acudimos a las críticas negativas recibidas por uno de los constructores más sobresalientes de esta corriente poética, Gabriel Celaya, y más concretamente a las deparadas a uno de los primeros

libros donde se atisba esta tendencia, *Las cosas como son (un "decir")*[1], observaremos la existencia de afirmaciones-como las que siguen: "No es ya un libro de poesía –dice José Miguel de Azaola– y nos da la amarga, áspera, penosamente masticable y casi imposible de tragar seudofilosofía del autor" (Azaola, 1949); más tajante se muestra un editorial de *Espadaña*, titulado precisamente "Prosaísmo"[2], que, aunque no firmado, fue escrito al parecer por A. G. de Lama: "Se observa en alguno de los mejores poetas jóvenes de España –aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya– una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por una lado y contra el neoclasicismo por otro [...] la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es

1. Santander, La Isla de los Ratones, 1949. Esta colección de libros estaba vinculada a la revista santanderina del mismo nombre, revista que de 1948 a 1953 atrajo las colaboraciones de los poetas más importantes de su momento, constituyendo un núcleo en el que la experimentación y el anticonvencionalismo se dieron cita.

2. *Espadaña*, núm. 38, León, 1949. Poco tiempo después, en el artículo *"Las cosas como son,* de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", aparecido en el núm. 40 de la misma revista y escrito asímismo por A.G. de Lama, se decía: "Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los rigores y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre. ¿Y cómo la llamaremos entonces? [...] Gabriel Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ése que pudiéramos llamar general o normal, sino también literario y claras dotes poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tienes muy poco de poético".

necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía" (González de Lama, 1949).

Por el contrario, hubo críticas que fueron más allá de la simple denotación y/o rechazo del fenómeno prosaísta, aventurando en ocasiones una tan fugaz como interesante interpretación. Me refiero concretamente a una crítica de Germán Bleiberg de uno de estos madrugadores libros de poesía que contribuyeron a sentar la base del desarrollo de esta nueva ideología estética, *Tranquilamente hablando*[3]. En dicho artículo habla Bleiberg de este libro como *retórica negativa* hacia el campo de la auténtica poesía (Bleiberg, 1948). Por otra parte, Virgilio Garrote afirma en este mismo momento: "Los cuadernos de Leceta nos gustan por el valor concedido a la *búsqueda de nuevos medios de expresión"* (Garrote, 1949). Asimismo, Ricardo Gullón, con notable sagacidad, afirma sobre *Las cosas como son (un "decir")*: "...es una obra de un escritor muy inteligente, lleno de ideas, de contradicciones, de perplejidades, con alguna puerilidad y algunas extravagancias: el retrato de un hombre muy sincero, pero también *muy ducho en la utilización de esa sinceridad"* (Gullón, 1949, el subrayado en esta y en las anteriores citas es mío, A. Ch.).

Podría seguir espigando afirmaciones en este sentido en la abultada bibliografía que existe de críticas de la poesía de postguerra. Pero, tras la comprobación de que en general se ha dado por existente el prosaísmo de esta poesía, aunque en algún caso se haya hecho hincapié en

3. San Sebastián, Norte, 1947. Esta editorial-colección literaria fue fundada por el propio Gabriel Celaya y Amparo Gastón.

el sentido de ese prosaísmo, no quiero distraer mi atención de lo que es ahora mi preocupación fundamental: el análisis de este prosaísmo en relación con la retórica y no como su simple negación, porque hay indicios que hacen cuestionar la simple y directa descalificación de esta poesía como una poesía antirretórica.

II

Los indicios a que me refiero no provienen solamente de las últimas afirmaciones críticas citadas, esto es, de las críticas que hablan de esta poesía como una retórica negativa –retórica al fin y al cabo–, sino que proceden también de las teorizaciones de algunos poetas sociales que no niegan el carácter retórico de su práctica poética y, cómo no, de la lectura de muchos de estos libros de poesía, entre los que por supuesto sitúo los de Blas de Otero, común excepción de la regla prosaísta para la crítica. Estos indicios, junto a la creencia firme en las siguientes palabras teóricas de Lázaro Carreter: "Las perspectivas 'ingenuas' y el lenguaje llano pueden ser fuertemente extrañadores en contraste con los procedimientos vigentes, si éstos se basan en una clara exhibición de artificio" (Lázaro, 1976, p. 141), me han llevado a plantearme este problema para delimitar en lo que sea posible sus borrosos límites, más allá de las comunes concepciones de prosaísmo, que lo dan como "defecto o vicio literario que afecta tanto al contenido como a la forma de una obra escrita, sobre todo si dicha obra promete pertenecer a la poesía" (Bleiberg, 1972); o como "falta de entonación, armonía e inspiración poética que surge en una obra en verso o en cual-

quiera de sus partes [...] Llaneza de expresión, insulsez, trivialidad de concepto dentro de una obra poética" (Sáinz de Robles, 1954); o asimismo como "falta de gracia de la poesía" (Ruiz, 1956); o, insistiendo, como "defecto de la obra en verso, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llaneza de la expresión o en la insulsez y trivialidad del concepto" (DRAE, 1970).

El planteamiento teórico de este problema, como es lógico, me hace no ignorar la cuestión del lenguaje poético y del lenguaje retórico, así como me induce a detenerme en consideraciones sobre el actual sentido de la retórica y su relación con el prosaísmo de la estética realista. Ahora bien, voy a dejar el planteamiento de estas cuestiones para un momento posterior del trabajo presente, ya que se impone, al igual que hemos hecho con la crítica, conocer previamente algunas teorizaciones de los propios creadores de la poesía social. En este sentido, quién mejor que Gabriel Celaya que ha empleado varios fecundos años de su vida a *decir* y a *hacer* la poesía social.[4]

4. Gabriel Celaya como poeta es muy conocido, pero como teórico y crítico literario no lo es tanto, si tomamos en consideración la atención crítica prestada a esta faceta suya. Sin embargo, su actividad teórico y crítico-literaria es importante, hasta tal punto que he necesitado emplear algún tiempo de mi vida investigadora en ella. En este sentido han visto la luz dos trabajos míos: *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, Granada, Universidad de Granada (Resumen de Tesis Doctoral), y *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)*, editado por la misma universidad, ambos en 1983. Después de la publicación de esta comunicación he publicado los siguientes: *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (Universidad de Granada, 1985) y *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Universidad de Granada, 1989).

III

A finales de los años cuarenta, Gabriel Celaya se vio obligado a justificar su creación poética en una serie de artículos y prólogos[5] que sirvieron de respuesta a la oleada de ataques críticos recibidos que lo acusaban de prosaísta e incluso de no poeta. Las reflexiones que gozan de mayor interés para nuestro objeto fueron las siguientes: el motor de esta nueva poesía es la búsqueda de una raíz más humana que se traduce en el empleo de un lenguaje más directo, más eficaz, esto es, en el empleo de una nueva retórica antirretórica que debe atraer a un público. Mucho tiempo después, Gabriel Celaya deja claramente delimitado que aquella producción no trataba de negar la poesía, sino de buscar un nuevo camino poético para ella, al decir: "Por de pronto, si el lenguaje liso y llano –o prosaico, como decían mis adversarios– me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que yo no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera" (Celaya, 1979, pp. 27).

5. Estas publicaciones fueron: "Digo, dice Juan de Leceta", prólogo a *Las cosas como son (un "decir"), op. cit.;* "Carta abierta a Victoriano Crémer", *Espadaña,* núm. 39, León, 1949 (la respuesta al editorial espadañista, "Prosaísmo", cit., aunque se pueda observar cómo el destinatario de este artículo-carta estaba equivocado); y "Cada poema a su, tiempo", *Manantial,* núm. 3, Melilla, 1949.

Su desplazamiento, pues, hacia el prosaísmo como nuevo procedimiento retórico está motivado por una serie de nuevas concepciones que han anidado en él y que en este caso llevan el sello de la ideología existencialista que, apuntaba antes de la Segunda Gran Guerra, invade Europa por estos años. Así, su rechazo de la belleza como patrón absoluto y eterno y la consecuente reivindicación de la temporalidad de la obra de arte: "Lo que quiero subrayar –dice Celaya– es que el Arte como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está 'en situación' –según diría Sartre–. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada. Considerémoslo así" (Celaya, 1951, p. 11).

Podemos ir deduciendo, con carácter provisional, que el tan atacado prosaísmo que en este caso *dice* y *hace* Gabriel Celaya es, pues, consecuencia de una concepción nueva del fenómeno poético, debiendo ser entendido con arreglo a esta nueva concepción, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en una simple y escueta negación de la misma. Es éste el lugar más apropiado de donde se ha de partir para comprender el fenómeno prosaísta y su relación con la retórica, más que situarnos en una estructura conceptual distinta del fenómeno poético y de su empleo de la retórica. Pero sigamos adelante, ya que esta cuestión ha seguido preocupando a Gabriel Celaya de una manera importante a lo largo de toda su producción.

El poeta y crítico donostiarra afirma en algunos artículos y prólogos de los años cincuenta que el objetivo último de la llamada poesía social es el logro de la eficacia expresiva frente, por poner un caso, al objetivo for-

malista de perfección estética. Esto se lee con perfecta nitidez en el segundo punto de su prólogo "Poesía eres tú": "Existen dos tipos de poetas: los perfectistas y los temporalistas. Unos persiguen la Belleza absoluta; los otros, la eficacia expresiva" (Celaya, 1952). Asimismo, en el punto cuatro del citado prólogo, hace referencia expresa a la retórica cuando afirma: "Un poema es una integración y todo lo humano, por tanto, debe entrar en él: ideas, barro, retórica, política". Ahora bien, la eficacia expresiva no presupone para Celaya un abandono de las formas, sino que, por el contrario, para conseguirla se hace necesario un cuidado de las formas, un cuidado de lo que llama las "buenas formas", buenas en tanto que socialmente eficaces. Este planteamiento que solamente queda esbozado en dicho trabajo, va a ser objeto de su más detenida atención en trabajos posteriores como *Inquisición de la poesía*, al que me referiré en su momento, y en un artículo introductorio a una de las partes de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, titulado precisamente "Las buenas formas", donde afirma: "Muchos de los comentadores de la poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las buenas formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética"[6]. Este razonamiento, pues, es el que hace comprender la explicación que ofrece Celaya sobre las características formales más

6. Se encuentra recogido en las dos ediciones que este trabajo ha conocido, de las que he citado ya la segunda. La primera apareció en Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín". Concretamente puede consultarse en 1: 81-83, 2: 171-174.

acusadas de su poesía escrita desde finales de los años cuarenta en adelante: regularidad de las estrofas y del metro sin más libertades que las académicas del pie quebrado o de la combinación del verso doble con su hemistiquio, y utilización de la rima asonante. Así, concluye Celaya, "una cosa es el formalismo" y otra "las buenas formas". Hay "formalismo" cuando un autor, dejando en segundo lugar el contenido de lo que quiere expresar (porque la Belleza es eterna y, en último término, indefinible), repite mecánicamente unas fórmulas dadas, procurando apurarlas hasta el límite de su perfección. Entonces, decir bien es decirlo todo, o por lo menos, todo lo posible. Pero no hay "formalismo" sino "buenas formas" cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional. Porque entonces se da, como dice Aragón, "la adecuación de fondo y forma como adecuación entre la subjetividad del poeta y lo objetivo de la forma tradicional"[7].

"Las buenas formas", las formas eficaces, son consecuencia, como se supone, de la necesidad que tienen los poetas sociales, y Gabriel Celaya en particular, de comunicarse con la inmensa mayoría. Ahí radica la importancia de la utilización de un nuevo estilo poético, que tiende a cumplir en suma una función de extrañamiento. De ahí que el público sea en última instancia la preocupa-

7. Estas ideas celayanas vienen a coincidir con las expuestas por Alfonso Sastre, uno de los teóricos y autores de la tendencia realista en el teatro, en *La revolución y la crítica de la cultura*, donde afirma que trabajar "a nivel político" para un autor consiste en trabajar al más alto nivel poético de que sea capaz.

ción fundamental de estos poetas. En este sentido, Celaya ha teorizado acerca de este problema, interesándonos en nuestro caso sus conclusiones en torno al problema de la poesía popular y de la populachera, cuestión capital para comprender el sentido último del prosaísmo que utilizan. Las ideas más sobresalientes de Celaya al respecto son las que siguen: es necesario convertir la poesía en un género popular, que no populachero; para ello, el poeta debe hacerse cargo de lo "real", de los problemas concretos de los hombres con los que se quiere comunicar, lo que conduce al poeta a hablar "en el pueblo" y no como un simple espectador. Esta es, pues, la base que justifica esta poesía. Esta es para Celaya y los sociales, por tanto, la función social del escritor: darse a cualquier precio al público (Celaya, 1956 y 1958).

Esta serie de reflexiones ha sido objeto de un nuevo planteamiento teórico por parte de Celaya en el trabajo más consistente, desde dicho punto de vista teórico, como es *Inquisición de la poesía*. Precisamente es en la segunda parte, titulada "Cuestión de Palabras", donde plantea nuevamente la cuestión del prosaísmo, razón por la que reproduce conocidos textos suyos como "Carta a Victoriano Crémer", "Cada poema a su tiempo", etc. La cuestión del prosaísmo, por otra parte, no se comprende si no nos aproximamos a su concepto de lenguaje poético, expuesto en el apartado "Lenguaje poético y lenguaje práctico". La poesía para Celaya es un "modo de hablar específico", residiendo la diferencia con el lenguaje práctico en que el primero es lenguaje auténtico, esto es, es un lenguaje vivido más en su autenticidad que en su arbitrariedad, ya que el poeta no ignora el aspecto expresivo, los "sonidos significantes", que le llevan al empleo

del lenguaje en su originario brotar: el poeta se expresa *en* y no *con* palabras. Contenido y forma, pues, son inseparables. Por otra parte, y frente a la vertiente conceptual del lenguaje, el poeta toma su vertiente analógica, esto es, toma en cuenta la palabra-imagen representativa de un haz de alusiones bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. Así, desde el momento en que los valores de la imagen priman sobre la función conceptual y señaladora, el lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico en vez de lineal y unívoco. Así se atrae la atención del lector (no hace falta insistir demasiado en que en buena medida el punto de partida de estos planteamientos está calado por el idealismo lingüístico).

Tras estudiar el "sonido significativo", Celaya da paso en su trabajo al tratamiento específico de la cuestión del prosaísmo en el apartado que titula precisamente "Embellecimiento y prosaísmo", donde plantea que la diferencia entre prosa y verso no equivale a la de poético y prosaico. Las claves de lo poético son la suspensión y la sorpresa a todos los niveles, afirma. Así, pues, frente al desgastamiento de los recursos estilísticos hay que buscar la novedad. En este sentido, señala que quienes han estudiado el fenómeno del agotamiento de los recursos estilísticos han sido los formalistas rusos que han llegado a clarificar la diferencia entre "visión" y "reconocimiento". De esta manera, Celaya justifica teóricamente el/su prosaísmo, en tanto que choca, escandaliza y extraña en el poema, es decir, en tanto que produce una sorpresa, teniendo así una función poética que lo legitima. Ahora bien, el prosaísmo no significa caminar a la poesía popular, ya que en definitiva es un cultismo. Por otra parte no ignora que existe un prosaísmo didactista, esto es, sin la

función poética legitimadora, que olvida que un poema es una mostración y no una demostración, una imagen de lo real y no una explicación: lenguaje en sí mismo *en* el que hay que decir y no *con* el que hay que decir. No extraña que a partir de este momento Celaya afirme que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento específico de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido. Termina diciendo: "El embellecimiento retórico y el didactismo prosaico [...] destruyen lo que un poema *es*" (Celaya, 1972, p. 111). Esto equivale a reivindicar el prosaísmo no didactista como un recurso finalmente poético y no torpemente antipoético.

IV

Es hora de que aislemos algunas conclusiones y expongamos o insistamos en unas reflexiones, de carácter provisional obviamente, extraídas de lo apuntado hasta este momento. Para ello, como es lógico, no podemos ignorar las distintas perspectivas desde las que la poesía social ha sido objeto de análisis: desde una perspectiva crítica y desde un ángulo teórico.

Si atendemos a la crítica, las conclusiones que podemos extraer son las siguientes: en primer lugar, los juicios críticos que sobre el objeto poesía social, considerado globalmente, se han vertido, vienen a confluir en última instancia al considerar esta corriente poética como una corriente caracterizada finalmente por su lenguaje prosaísta. Este juicio último nos hace suponer que

dicha crítica ha utilizado un patrón o modelo poético determinado, cuyo lenguaje se supone *auténticamente* poético, ignorando de alguna manera la coherencia interna existente entre las concepciones básicas y su traducción en una práctica poética determinada por parte de los poetas sociales, al menos de los poetas más sobresalientes de esta corriente, de tan notable desarrollo en el panorama poético español de los años cincuenta y sesenta. Así, pues, y atendiendo a este último planteamiento, el prosaísmo de la poesía social no puede pensarse simplemente como defecto o vicio literario, tal como he afirmado anteriormente. En segundo lugar, otros críticos, en este caso de la primera producción social de Gabriel Celaya, han negado incluso el pan y la sal de su consideración de poesía a algunos libros poéticos del escritor vasco, precisamente por su prosaísmo. Por último, no han faltado críticos que insistan en que esta poesía de Gabriel Celaya participa al fin y al cabo de una preocupación por el lenguaje, buscando nuevos medios de expresión, etc., lo que los aproxima más a la realidad de los hechos, desde mi punto de vista al menos, ya que en su eventual aproximación a los textos no llegan a imponer ningún modelo poético preestablecido ciñéndonos más a los textos en su propia coherencia.

Por otra parte, atendiendo a las reflexiones de Gabriel Celaya podemos extraer las siguientes conclusiones: una, el prosaísmo de la poesía social no es un defecto literario, sino un recurso retórico –una retórica paradójicamente antirretórica– fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario; dos, el empleo de un lenguaje prosaísta es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético,

que lo da como un acto fundamentalmente comunicativo y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética frente a un público que se pretende sea mayoritario[8]; tres, el fundamento de esta específica presentación lingüística de la poesía social hay que buscarlo por tanto en ese concepto de poesía que induce a elaborar una poesía *real*, en tanto que poesía auténtica y humana. Podemos deducir, pues, que el fenómeno prosaísta en este caso es más un recurso retórico que un procedimiento antirretórico, porque existe conciencia del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda y la búsqueda misma de una "buena forma" poética, en tanto que forma socialmente eficaz: ética y estética estructuralmente unidas, pues.

8. El hecho de que utilizara el prosaísmo como un recurso para lograr la eficacia expresiva y darse al gran público –el problema de la incomunicación poética es una constante en el mundo literario contemporáneo, problema del que me he ocupado a propósito de Juan Ramón Jiménez en mi trabajo "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público", en *Criatura afortunada (estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981, págs. 41-54, al que remito–, no ha surtido los efectos deseados, tal como muestran las opiniones de un Torrente Ballester y de un Leopoldo de Luis, expuestas respectivamente en *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, págs. 427-430, y en *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara, 1960, pág. 41. Torrente se pregunta acerca de si la poesía de Celaya puede ser entendida por el destinatario, ya que inevitablemente está destinada a las minorías dada su intrínseca dificultad; en el caso de Leopoldo de Luis se afirma: "No caigamos, sin embargo, en la fácil objección 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 hayan de realizar un arte inmediatamente asequible a las masas".

V

Tras haber utilizado la materia prima de las conclusiones anteriores y tras haber pretendido no perder de vista el específico lugar que la poesía social ocupa en el espacio literario de nuestra historia reciente, he llegado a la conclusión de que, efectivamente, este específico prosaísmo es más un recurso retórico que un simple procedimiento antirretórico. Ahora bien, se trata de un recurso retórico en un doble sentido concreto que voy a intentar delimitar y justificar a continuación. No obstante, y antes de dar entrada a la descripción del proceso de pensamiento que me ha guiado a tal conclusión, considero necesario formular una observación previa: el hecho de que acepte el prosaísmo de la poesía social como recurso retórico no debe hacer suponer que identifique lenguaje retórico y lenguaje poético, descriptivamente hablando[9] (tampoco debe ser interpretado mi tra-

9. Digo lenguaje poético en sentido descriptivo, porque en mi caso su estricta formulación no responde a un concepto concreto, sino a una noción, por lo que carece de valor teórico para el conocimiento de determinados objetos concretos. Es más, creo que pese a las mil y una formulaciones teóricas que se han venido ofreciendo acerca de él, no disponemos hoy sino de un fecundo panorama contradictorio, pero poco más. En este sentido, me han llamado la atención las formulaciones que sobre el lenguaje poético, en tanto que uso poético del lenguaje, expuso el profesor Lázaro Carreter en un curso sobre "Comunicación y lenguaje poéticos", impartido en la Fundación Juan March, cuyo *Boletín Informativo* (núm. 114, abril, 1982, págs. 23-38) ofreció un extracto. Allí, tras ofrecer un breve panorama da las posturas teóricas básicas que han existido al respecto, expone una serie de argumentaciones a favor de la tesis de que no

bajo como un intento de justificar, en esta aproximación del prosaísmo con la retórica, el carácter de práctica poética del discurso realista delimitado –no es ésta la función del crítico–, discurso que en más de una ocasión, como fácilmente se ha podido comprobar a través de las citas transcritas, ha sido tachado de no poético o prosaico). No necesito exponer a este cualificado auditorio la serie de razonamientos teóricos que se viene formulando desde hace unas décadas sobre esta cuestión capital, razonamientos que vienen a rechazar la vieja y tradicional identificación de dichos lenguajes. Voy a limitarme, pues, a transcribirles un par de citas en las que se observa una visión tan breve como clarificadora de este viejo problema. La primera, del recientemente desaparecido Roman Jakobson, ha sido extraída de su fundamental trabajo "Lingüística y poética". Allí se lee: "La poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes" (Jakobson, 1975, p. 394). Por otra parte, el profesor Garrido Gallardo afirma en el apartado "Lenguaje retórico y lenguaje literario" de su trabajo *Introducción a la teoría de la literatura* lo siguiente: "Por ello, la presencia de un texto retorizado no es garantía de *literaturidad*, aunque sí indicio. Sólo deteniéndonos en el significado que se nos transmite,

---

existe lenguaje poético, sino lenguaje de poema. Por mi parte, me quedo en la esfera del uso del lenguaje que la llamada poesía social realiza, no pretendiendo extraer conclusiones teóricas de mayor alcance, dadas las limitaciones en que el estado de este problema teórico nos tiene sumidos.

podremos discernir si la conversión del signo en símbolo en que toda literatura consiste se ha producido en la realidad" (Garrido, 1975, p. 113). Así, pues, si tomamos en consideración lo expuesto, que algún crítico haya señalado la no metaforización del verso y el rechazo de todo artificio literario como acusados rasgos de la poesía social no tiene por qué interpretarse necesariamente, aunque en más de una ocasión así se haya hecho, como un rechazo del carácter poético de este concreto quehacer literario, máxime cuando tal abandono puede ser, como de hecho lo es, un recurso también retórico. En este sentido resulta lúcida la afirmación de Genette de que la función auto-significante de la literatura ya no pasa por el código de las figuras, y de que la literatura moderna tiene su propia retórica: el rechazo de la retórica, al menos por ahora (Genette, 1966). Asimismo, resulta significativo que sea el propio Celaya quien afirma que acude al prosaísmo como recuso retórico, de validez finalmente literaria, porque, como hemos podido apreciar anteriormente, las metáforas no le proporcionaban en ese conocido momento de su trayectoria poética el choque poético ansiosamente buscado. Por tanto, que los poetas social-realistas huyan de la metáfora no tiene por qué significar que huyan de la poesía. En todo caso rechazan una manera de hacer poesía y abren cauces a una nueva práctica poética, nueva práctica que por lo demás no niega en última instancia las categorías básicas en las que se asienta el discurso literario contemporáneo, aunque pretenda arremeter sin éxito en contra de algunas de estas categorías. La poesía social o comprometida es con respecto a otras formas de poesía algo así como la noción de pecado para una religión: un producto final-

mente religioso, esto es, y en nuestro caso, un producto finalmente poético.

Por otra parte, y una vez planteado mínimamente que el lenguaje figurado no tiene por qué identificarse con el lenguaje poético, qué sentido, cabe preguntarse, posee la relación del prosaísmo con la retórica. Es más, de qué retórica hablamos, porque la retórica –es una verdad de Pero Grullo– ha sufrido un proceso de evolución a lo largo de su larga existencia y muy especialmente en las dos últimas décadas que ha dado como fruto finalmente un nuevo producto: la neorretórica, en la que se ha restringido el campo de atención a la *elocutio* y muy especialmente a los tropos[10], respondiendo más a una retórica literaturizada, esto es, a una atracción de la retórica a las disciplinas literarias, que a lo que la misma era en su origen.

Así, pues, ¿cuál era el sentido de esta "relación"? En primer lugar, para asegurarnos de que nuestra trayectoria hacia la delimitación de dicho sentido va a discurrir por cauces al menos no falseadores en su conjunto, hemos de evitar incurrir en el frecuente error en que se ha sumido una significativa parte de la crítica: partir de un determinado modelo poético y de una noción de calidad poética

10. Así lo afirma, entre otros muchos, C. di Girolamo en el capítulo "Retórica y poética" de su *Teoría crítica de la Literatura,* Barcelona, Crítica, 1982, pág. 65: "Una primera tendencia (de la neorretórica) se orienta a una definición cada vez más restrictiva, hasta la polarización de todo su interés sobre el contraste entre metáfora y metonimia, y luego exclusivamente sobre la metáfora, con la consiguiente limitación de la retórica únicamente a los tropos, reducibles en su totalidad a uno o dos hegemónicos".

para producir juicios de valor respecto de cualesquiera otros productos literarios. Esta actitud crítica de base es dogmática y profundamente ahistórica, al pensar que "sólo está bien lo que responde a un cierto sistema de valores, que se coloca por encima de todos los demás, y como paradigma abarcante de juicios valorativos" (Matamoro, 1980, p. 233), y al ignorar nuestra realidad más inmediata, en la que coexisten contradictoriamente diversas ideologías estéticas[11]. Así, pues, hay que partir de otro lugar, para no caer en una interpretación trivial de determinados rasgos de la poesía social, porque ¿cómo es posible afirmar que esta poesía sea defectuosa o prosaica, si su concepto de calidad poética se reduce a perseguir una "buena forma" o forma socialmente eficaz, desde una actitud fuertemente comprometida?

A la hora de aproximarnos a la delimitación de dicho sentido, hemos de partir del conocimiento del lugar que este quehacer poético ocupa en nuestra reciente historia literaria. Así, no hemos de ignorar que esta poesía representa un corte o ruptura con las posiciones literarias de vanguardia y con las concepciones de la poesía como una práctica estética autónoma, optando más por los caminos abiertos por el poeta de la palabra en el tiempo, Antonio

11. En el citado trabajo de Matamoro, págs. 234-235, se lee lo siguiente: "Seguramente, ninguna época como la nuestra es más elocuente en cuanto a la contingencia histórica de lo estético, lo bello y lo fruible [...] En nuestro tiempo hay sistemas compatibles –o polémicos– pero coexistentes, no hegemónicos ni dominantes. Y aún su vigencia, como en un alocado caleidoscopio consumístico, tiene ciclos y retornos, cortos esplendores, súbitas miserias y previsibles y recurrentes *revivals*".

Machado, que por los caminos recorridos por Juan Ramón Jiménez, hijos y nietos. Esto por lo que respecta a la actuante tradición literaria más reciente. Por otra parte, esta poesía se ofrece como alternativa a la oleada de poesía neoformalista que ocupa un importante sector de la vida literaria española del momento, sobredeterminándose ambas corrientes poéticas básicas por unas posiciones políticas, comprensibles a la luz del momento histórico por el que atraviesa la España de estos años y que no creo necesario glosar.

Por otro lado, no hemos de perder de vista tampoco las concepciones básicas que la práctica de la poesía social presupone, su específica presentación lingüística y la relación de éstas con las teorizaciones posteriores de sus creadores. Es este sentido, he descrito anteriormente una serie de reflexiones y justificaciones teóricas de un poeta social importante, Gabriel Celaya. Procede ahora exponer quintaesenciadamente dichas concepciones básicas, esto es, hallar la lógica interna que justifica esta corriente poética en su específica presentación lingüística[12], sin utilizar patrones poéticos ideales, tal como exponía antes. El primer punto fundamental que hemos de tener en cuenta es que los poetas sociales no niegan en ningún momento el carácter poético de su discurso, discurso que es concebido como una práctica lin-

12. Como dice acertadamente Terry Eagleton en su libro *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero-Zyx, 1978, pág. 43: "Los progresos significativos en la forma literaria, por tanto, proceden de los cambios importantes en la ideología. Ellos encarnan nuevas maneras de percibir la realidad social y [...] nuevas relaciones entre el artista y el público."

güística especial, cuyo fin último es procurar una eficaz comunicación, siendo conscientes los constructores de esta poesía de la estrecha relación de sí mismos y de su poesía con el medio social, por lo que se conciben como poetas-hombres, considerando su poesía como un instrumento de acción social a través de la eficacia expresiva. Podría pensarse, por otra parte, que estas teorizaciones tienen un valor relativo en relación con lo que debe interesarnos a nosotros fundamentalmente: los poemas mismos, ya que pueden contradecirse lo que se dice y lo que se hace. Ahora bien, si algún interesado en este tema de la poesía social ha leído con detenimiento los libros más significativos que han configurado dicha corriente poética, habrá podido observar que en este caso tanto se dice como se hace, esto es, que no hay contradicciones importantes entre el proyecto poético realista y la poesía realista en sí misma. A esta conclusión llegué después de un detenido recorrido por la serie de publicaciones teórico-críticas y poéticas de, en este caso, un Gabriel Celaya, recorrido que sería prolijo repetir ahora[13]. Voy a limitarme exclusivamente a ofrecer unas palabras del autor de *Cantos iberos*, bastante significativas: "Nunca me he sentido –afirma– tan absurdamente seguro de mí mismo como allá por los años 1950-1951. Mi 'hecho poético' coincidía tan exacta y hasta exorbitantemente con mi teoría que apenas si me quedaba un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. Todas mis circunstan-

13. En mi trabajo citado, *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, en su versión no resumida, dedico la segunda parte a analizar la relación existente entre teoría y poesía.

cias personales me decían por entonces que 'sí'. Era un escándalo. Casi me avergonzaba" (Celaya, 1979, p. 53).

A partir de aquí podemos ir aislando algunas conclusiones respecto del sentido del prosaísmo en relación con la retórica o, por decirlo con mayor exactitud, del prosaísmo en cuestión como retórica. Atendiendo a la lógica de la poesía social, el lenguaje prosaísta que utiliza tiene un doble sentido. Para comprenderlo, puede sernos útil la misma "extraña" denominación, que tantas quejas levantó por parte de los directamente interesados, que comenzó a aplicarse peyorativamente a esa nueva práctica poética: la de "poesía social", denominación ésta que, lo queramos o no, ha acabado por imponerse, al igual que ocurriera con los "formalistas" –y no morfológicos– rusos. Aplicar el adjetivo de social a una poesía es, como decía Eugenio de Nora, algo innecesario, porque toda poesía es social[14]. Y sin embargo esta denominación tiene un sentido, como sentido tenía la denominación de

14. "Toda poesía es social, decía Nora en la *Antología consultada, op. cit.* 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 un pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es *algo* tan inevitablemente social como el trabajo o la ley". Por su parte, Gabriel Celaya expuso en "Respuesta a una encuesta: ¿qué es la poesía social?", *Correo Literario,* Madrid, 1952, incluido en *Poesía y verdad (papeles para un proceso), op. cit.,* 2, pág. 68: "Lo *social*" –término neutro y casi académico– no es, en realidad, más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive [...]. Lo *social* entra en nuestra poesía con la misma natural necesidad con que entraron en ella tiempo atrás, el amor platónico o el sentimiento del paisaje".

formalistas a los componentes de Opojaz y a los del Círculo Lingüístico de Moscú. Nadie duda del carácter social de toda práctica artística, aunque luego se adopten múltiples puntos de vista de análisis que ignoran o asumen lo social, según sus respectivos planteamientos teóricos al respecto. Nadie duda, pues, de que toda poesía es de una u otra manera social. Ahora bien, ¿por qué se emplea el adjetivo en cuestión en el caso que nos ocupa? Tal vez se emplee tanto para denotar como para atacar una realidad literaria nueva: la de una poesía que pretende actuar *directamente* sobre la sociedad; la de una poesía que, frente a toda inutilidad o gratuidad social del arte, reclama para sí misma una función también utilitaria –la poesía-herramienta, la poesía-instrumento–, sin pretender perder por ello su carácter de actividad poética. El prosaísmo, pues, debe ser entendido desde este doble punto de vista. Por una parte, responde a una utilidad, en el caso que nos ocupa la de darse a la inmensa mayoría, facilitando la comunicación, etc., para crear conciencia y modificar así la realidad. En este sentido es un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe. No podemos afirmar que estos objetivos se lograran. Efectivamente, no se lograron, al menos en la medida deseada por estos poetas. Ahora bien, esta circunstancia no debe llevarnos a rechazar la existencia concreta de una práctica en este sentido, máxime cuando sabemos que una de las mayores preocupaciones de estos poetas era darse al gran público, romper la incomunicación poética, tal es el caso de la "inmensa mayoría" a que se dirige un Blas de Otero. Por otro lado,

si nos limitáramos a señalar de manera exclusiva este sentido, incurriríamos en un grave error. Así, una vez apuntada la interpretación del prosaísmo desde la perspectiva que impone el adjetivo *social,* se impone aproximarnos al sentido de este lenguaje prosaico que pueda provenir del sustantivo *poesía.* Como tal actividad finalmente poética, el prosaísmo cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética –no olvidemos las palabras de Celaya ni las de Lázaro Carreter–, esto es, el prosaísmo cumple una función retórica cualitativamente idéntica a la de la metaforización y figuración *habitual* del discurso poético, diferenciándose únicamente en la dirección y mecanismos lingüísticos adoptados. Esto clarifica de alguna manera la posible contradicción interna que suscita la lectura de las reflexiones de Celaya, cuando justifica el prosaísmo inicialmente por su función social y cuando posteriormente lo legitima por su función poética, finalmente extrañadora. Por todo lo expuesto resulta inexacto afirmar que la poesía social tiene, como leí no sé dónde, "escasez de estilo", cuando es todo lo contrario: su estilo es la escasez.

Finalmente, que la crítica o un significativo sector de ella haya considerado defectuosa a esta poesía se debe, como ya veíamos, a la utilización de un modelo poético a la hora de aproximarse a la misma. Ahora bien, también tiene que ver mucho en ello el hecho no menos significativo de que la retórica en su vertiente teórico-descriptiva no haya aportado los medios necesarios para analizarla en sus dimensiones. Esta disciplina en su proceso de literaturización ha ido avanzando fundamental-

mente en la medida de las ideologías estéticas del arte por el arte, convirtiéndose así en una disciplina del "buen" estilo, tal como es comúnmente concebida. Por esta razón, al no existir los medios de análisis retórico o al estar inutilizados parte de ellos a la hora de una aproximación a corrientes literarias de "otro" estilo –ni bueno, ni malo–, se obtienen resultados harto evidentes, llegándose a formulaciones parciales e inexactas de conceptos como el de prosaísmo. Éste es un camino todavía a recorrer.

ESPADAÑA Y EL PROSAÍSMO: UN CASO PARTICULAR

Me he ocupado en otras ocasiones de la cuestión del prosaísmo a propósito de un poeta concreto, Gabriel Celaya es el caso, y, consecuentemente, a propósito de un quehacer poético, la poesía social. En ambos trabajos he tenido que hacer necesaria referencia a *Espadaña,* porque esta revista leonesa –Antonio González de Lama, por decirlo con nombre y apellidos– contribuyó decisivamente a crear una polémica sobre el ser o no ser de la poesía del Celaya de finales de los años cuarenta, poesía en la que parte de la crítica –no toda, es cierto– vio un acusado perfil prosaísta, en el sentido de producción escasa y fallidamente poética. Ni que decir tiene que *en* Celaya se estaba poniendo en duda la pertinencia poética de un tipo de creación que constituiría la base de una tendencia poética de gran fortuna posterior. Al ocuparme de esta circunstancia –menor, si se quiere, pero profundamente reveladora de la apasionada historia de nuestra poesía[1]–no hago sino reconocer la importancia

1. Luis García Montero ha dicho al respecto lo que sigue con gran clarividencia: "La historia de la poesía es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos. Desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad, desear que no todo se convierta en una fábula de amor excesivo o desmesurado odio. La historia de los últimos años de vida española ha sido tan inquieta en los sueños como en la realidad [...] En este reino de las tensiones en el que más

que tiene su análisis, junto a los de su misma índole, para ir conformando en concreto un panorama cada vez más ajustado a la realidad de la agitada vida literaria española de las últimas décadas.

Como acabo de decir, no parto de cero en este caso. Por esta razón, fácilmente se comprende que tenga unas conclusiones respecto del sentido del prosaísmo en la poesía mencionada, conclusiones que adelanto ya para marcar mis diferencias con las interpretaciones que a bote pronto se expusieron en los años finales de la década de los cuarenta. El prosaísmo, pienso con otros muchos, es más un recurso retórico en este caso que un simple procedimiento antirretórico, si bien entendido en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética.

Pero vayamos ya a lo que particularmente nos interesa ahora. Un día de 1949 ocurrió el cada vez más difícil milagro del nacimiento de un nuevo número de *Espadaña,* el 38, número que incluía un editorial de

---

o menos hemos convivido, dentro de los límites humildes de su vanagloria, el devenir de la poesía puede considerarse un episodio cercano a lo épico, lleno de negaciones absolutas y reconocimientos a destiempo. Gabriel Celaya, o mejor, los criterios favorables y contrarios a Gabriel Celaya pueden ser un buen ejemplo", en "La poesía de Celaya", *Cuadernos del Mediodía/Diario de Granada,* Granada, 8 de febrero de 1985.

transparente título: "Prosaísmo", donde se podía leer: "Se observa en alguno de los mejores poetas jóvenes de España –aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya– una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neoclasicismo por otro [...] la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía". Evidentemente y entre otros, el libro poético que se sentaba en el banquillo era el expresivamente titulado *Tranquilamente hablando.*

Este editorial, sin firma, provocó en Celaya una polémica reacción. El poeta vasco envió una "Carta abierta a Victoriano Crémer" que *Espadaña* publicó en su número siguiente, el 39. Para empezar, Celaya se equivocaba de destinatario, pues el autor de dicho editorial, como ya se supone, había sido Antonio González de Lama. Como el lector avisado sabe, confundir a los promotores de *Espadaña* tiene su riesgo, toda vez que no constituyeron un grupo homogéneo ni compacto. Tal como entre otros reconocen Eugenio de Nora –juez y parte– y Víctor G. de la Concha –sólo juez– el riesgo de equivocación es cualitativamente mayor todavía conforme se aproxima uno a los últimos números de la revista (no olvidemos que se trata del 38). Ahora bien, dejando a un lado esta cuestión, la carta abierta contenía unas sustanciosas afirmaciones acerca de la necesidad de escribir en dicho momento "la voz del hombre entero y verdadero" a cualquier precio, aun al precio del prosaísmo. No oculta Celaya, más adelante, sus dudas acerca de si lo que está

haciendo es o no poesía, aunque busca a pesar de todo una humanidad más de raíz y más total y un lenguaje más hiriente, directo y eficaz, esto es, "una nueva retórica antirretórica". La realidad, según expone, es recopilada por él en su poesía mediante el lenguaje que le conviene: el vulgar. Así pues, no extraña que afirme después que hay que ser en la poesía lo que en la vida: no poetas preciocísimos, sino hombres desgarrados de su tiempo.

Como se puede ver, el editorial y el ambiente general de polémica creado en torno a *Tranquilamente hablando* estaba produciendo, entre otros efectos, una reflexión abierta sobre la poética conveniente a su tiempo y una mayor conciencia crítica respecto de los propios discursos poéticos, lo que sin duda iba a crear la base del importante desarrollo ulterior de la poesía social en nuestro caso concreto. Prueba de cuanto digo no es sólo la carta anteriormente citada sino el mismo prólogo que Celaya-Leceta puso a su no menos polémico libro poético *Las cosas como son (Un "decir"),* libro que mereció una severa crítica del "Padre Lama", ésta vez con nombre y apellidos. A este clima obedece también su artículo "Cada poema a su tiempo", que Celaya no publicó en la revista leonesa. De cualquier modo, en ninguno de estos dos casos últimos se contradicen los planteamientos de la carta abierta.

Como acabo de decir, Lama lanzó un agudo dardo, tanto o más doloroso si cabe que el primero, que se comenta por sí sólo: "Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los rigores y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre. ¿Y cómo la llamaremos entonces? [...] Gabriel

Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ese que pudiéramos llamar general o normal, sino talento literario y claras dotes poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tiene muy poco de poético"[2].

Hasta aquí la breve exposición de la historia de este particular tratamiento que *Espadaña* –Antonio González de Lama, quiero decir– deparó a la cuestión del prosaísmo en Gabriel Celaya. Pasaré ahora a exponer algunas consideraciones sobre el sentido de tales respectivas posiciones.

En 1945, en el número 9 de *Espadaña,* Antonio González de Lama se pronunciaba abiertamente en contra del juego con las palabras y con la música fácil de los versos y a favor de un poeta y de una poesía muy unidos a la vida, como consecuencia de los tiempos que se viven: "Exige (la época que nos ha tocado vivir) –decía– una virilidad enérgica que salte sobre todo academicismo y exprese la vida estremecida y acongojada que vive todo hombre que está en nuestro tiempo. Al poeta, prestidigitador de las palabras, ha de suceder el poeta vate, para quien la poesía no es un oficio, sino un destino, un sino, un modo de ser hombre". Conocidas estas afirmaciones, no dejan de sorprender al lector las críticas expuestas sobre el prosaísmo por parte del leonés, críticas que pare-

2. "Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", *Espadaña,* 40, León, 1949. Este es uno de los números que se subtitularon "Poesía Total" tras el "desembarco" madrileño: *vid.* Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975),* Madrid, Turner, 1976, pp. 256-272, así como el citado trabajo de V. G. de la Concha.

cen contradecir a simple vista tales planteamientos básicos, planteamientos que por otra parte pocos inconvenientes tendría en suscribir el Celaya de aquellos años. Por esta razón y entre otras posibilidades, sólo cabe pensar en que el crítico leonés evolucionó de forma no pequeña o bien atendiendo a sus posibles consecuencias últimas, esto es, a sus consecuencias profundamente renovadoras del discurso mismo, tanto– descriptivamente hablando– de su forma como de su contenido.

Ahora bien, si atendemos a la primera posibilidad, considerándola como razón fundamental de tal contradicción, no podemos olvidar en ningún momento las reposadas palabras sobre el particular de un testigo de excepción: Eugenio de Nora: "Las disonancias, contradicciones e incongruencias –dice– (no sólo entre teoría crítica, o crítica concreta, y textos de creación, sino entre críticas y críticas y textos y textos), se explican así, al mismo tiempo que permiten constatar, según creo, una evolución perfectamente coherente de cada uno de los miembros de la redacción: de signo involutivo, como de regreso a fuentes normativas y hasta dogmáticas, en D. Antonio"[3]. En efecto, no se puede negar que el crítico

3. *Op. cit.* p. XII. Esta afirmación se comprende a la luz de la caracterización de Lama expuesta por Nora anteriormente en su mismo trabajo: "D. Antonio, lector de Maritain y de Bergson (e irresoluto precisamente entre un tomismo remozado y un existencialismo cristiano), de Unamuno y Ortega, vagamente en línea con el catolicismo civilizado y alerta de *Cruz y Raya,* podía haber sido un excelente modelo de cura 'post-conciliar', pero el cerrado y difícil contorno le hizo ceder bastante, en un sentido convencional y mimético: ya en 1950 no era el mismo que en 1944" (p. XI).

leonés pudiera evolucionar en esta dirección, como no se puede negar tampoco el importante papel que en aquel inconexo grupo tuvieron Nora y Crémer en la tarea de que se asumiera la necesidad de rehumanizar la poesía, tarea que los dos llevarán más allá que González de Lama[4], tarea que además hizo evolucionar a Nora particularmente a posiciones de abierto compromiso[5], afirmación ésta última que no quiere decir que el joven del grupo espadañista apostara por Celaya en la consabida polémica. Efectivamente, no apostó. Ahora bien, en ningún momento lo hizo por razones de base, sino por razones de gusto estético: "No creo que haya pues –afirma Nora– (ni siquiera en la polémica en torno al 'prosaísmo') un binomio Celaya y Crémer frente a otro de Lama y Nora. Las áreas de concordancia y escisión no coinciden a todos los niveles; se fragmentan y entrecruzan mucho. Por mi parte hubo un creciente acuerdo estético-formal 'esencialista' (a rodropelo de las también crecientes divergencias ideológicas) con D. Antonio; hubo (y hay) ciertas reservas en lo estético respecto a Celaya, Crémer y Otero en cuanto a la legitimidad y sentido de

4. Téngase en cuenta lo que afirma Víctor G. de la Concha en su trabajo citado: "Crémer y Nora llevaban mucho más allá que G. de Lama la tarea de rehumanización de la poesía, considerando que en aquellos momentos de España era ingrediente necesario del oficio poético un compromiso con la realidad ambiente, en su dimensión ideológica y social".

5. Así lo reconoce y explica en su trabajo citado, p. XII: "Cuando, en el nº. 46, 'Juan Martínez' se situó coherentemente en el camino de una literatura social, ya no sólo moralmente, sino ideológica y políticamente comprometida, la posibilidad de cooperación había cesado".

la (ambigüamente y no por nosotros) llamada 'poesía social'" (Nora, 1978, p. XII).

Vista brevemente la primera posibilidad de explicación de la contradicción de A.G. de Lama entre sus afirmaciones de 1945 y las de 1949, que nos interesan especialmente, pasemos a la segunda, esto es, pasemos a aquélla en que, afirmo, sus planteamientos sobre la relación poesía y vida no habían sido formulados atendiendo a sus posibles consecuencias últimas de renovación del discurso poético en sus distintos planos y niveles. Efectivamente, esto no es sólo una posibilidad, parece cierto que Lama no apuntaba en sus iniciales palabras, corroboradas luego por sus críticas del prosaísmo, por una renovación de la poesía en el sentido aludido. Por esto, que Víctor G. de la Concha afirme a propósito de *Espadaña* que más que una renovación estética lo que pretendía era una renovación temática, alcanza pleno sentido también en el caso concreto que nos ocupa[6]. Esta "esencial limitación", choca por así decirlo con lo que de palabra y obra estaba logrando Gabriel Celaya: una renovación de su poesía, una nueva vía poética plena de elementos prosaístas en ese doble sentido a que aludía al principio de mis palabras, una poesía de la vida y una vida de la poesía en la que su estilo era la "escasez". Por

6. Art. cit. Allí plantea esta cuestión en un amplio sentido que incluye la creación poética –G. de Lama ejercía de crítico, no lo olvidemos–: "A mi modo de ver –dice de la Concha– la mayor limitación del intento –esencial limitación– consistió precisamente en no buscar nuevas formas poéticas, en reducirse a utilizar las consagradas por la generación precedente, con una cierta despreocupación de estilo".

todo esto se comprende con facilidad que Gabriel Celaya afirme que el origen de la poesía social no puede buscarse en *Espadaña,* pese a que Nora, como ya he dejado dicho, evolucionara en este sentido. Sin embargo, y permítanme esta muy personal apreciación, qué fácil me ha resultado explicar la poesía social tomando como base la llamada poesía coloquial del vasco, tal como se puede observar en el primero de mis trabajos citados. Desde esta óptica, por tanto, las críticas de G. de Lama resultan coherentes. Sus afirmaciones sobre el prosaísmo del vasco, lógicas y consecuentes, atendiendo tanto a la originaria limitación de *Espadaña* como a la particular evolución del crítico. Si a esto se añade uno de los principios críticos de los que el sacerdote leonés partía en su labor y que, palabras de Nora, queda así formulado: "el clasicismo auténtico como equilibrio tenso de fuerzas dominadas" (Nora, 1978, p. XV), comprenderemos finalmente la razón de sus severas afirmaciones sobre la poesía de Celaya, así como la raíz de su incomprensión del prosaísmo como fenómeno que en el caso que nos ocupa iba más allá de ser un simple defecto o un vicio literario.

Aparte de lo expuesto, una cuestión más a tener en cuenta es que A.G. de Lama se equivoca cuando afirma en su segundo artículo que *Las cosas como son (Un "decir")* es una realización experimental de los conceptos que Celaya vierte en su conocida carta abierta. No es así, ya que estos artículos no son previos a su poesía, sino que están escritos en función de ella y en función de lo que ella puede significar en su origen. En este sentido el prólogo que Celaya-Leceta puso a su citado libro no es más que justificación, aclaración e interpretación del

mismo, al igual que la carta en cuestión es de defensa una vez que llegan a Celaya las opiniones vertidas en el conocido editorial espadañista.

Podríamos seguir tratando ya algunas cuestiones de más detalle, pero hay un límite en la paciencia del lector y en el número de páginas. Baste saber no obstante que los juicios emitidos por Celaya acerca de la revista fueron generalmente positivos[7], revista con la que había venido colaborando hasta que se inició la polémica[8] con cierta asiduidad, dando a la luz poemas también lecetianos precisamente. Por último haber planteado en el sentido crítico ya expuesto la particular visión que del prosaísmo ofrece *Espadaña* en nuestro caso, no quiere decir que no reconozca la importancia de dicha revista y por tanto de sus promotores para la vida cultural española de la década de los cuarenta. Sería injusto no obrar así.

7. Digo generalmente, porque en la primera versión de un artículo se refiere despectivamente a *Espadaña,* cosa que corregirá en su momento. *Vid.* en este sentido los respectivos capítulos dedicados a la poesía coloquial en la primera y segunda edición de su *Poesía y verdad (papeles para un proceso),* 1959 y 1979, respectivamente. *Vid.* también el trabajo de V. Crémer "¡Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)", en *Espadaña (Revista de poesía y crítica), op.cit.*

8. *Vid.* núms. 32, 33, 35 y 36.

HUMANISMO Y POESÍA SOCIAL

Recientemente hemos celebrado el centenario del nacimiento de uno de los grandes pilares de la poesía española contemporánea: Juan Ramón Jiménez. No hemos hecho sino comenzar a recoger los frutos de esta importante conmemoración. No es de extrañar que la poesía social se nos presente hoy como un pálido e inoportuno foco de atención, puesto que las concepciones estéticas de esta poesía se oponen a las sustentadas por el poeta andaluz, hijos y nietos. Sin embargo, no debemos ignorar una práctica poética que llenó más de una década de *agitada* vida literaria y que, sin resultados efectivos, tan sincera como estérilmente, se dio a la inmensa mayoría. Por eso traigo a estas jóvenes páginas unas notas acerca del sentido de la base humanista sobre la que se sustentó todo el edificio de la poesía de los primeros poetas sociales. Poetas estos que, a decir de Celaya, eran "marxistas o filomarxistas", que pusieron su palabra al servicio de algo más que de la poesía misma y que, paradójica y un punto trágicamente, tanto atacaban a Juan Ramón como lo leían.

Los puntos nucleares que caracterizan el pensamiento literario realista son, en boca de Gabriel Celaya, principal teorizador de esta corriente, los siguientes: no se niega que la poesía sea actividad lingüística especial destinada a la comunicación, pero es concebida en relación con la circunstancia o medio social, esto es, se intenta elaborar una poesía temporal, marcada lejanamente por un Machado y Unamuno. Esta concepción básica cala la visión que se posee de otros elementos y aspectos del

fenómeno poético. Así, el poeta es concebido como poeta-hombre temporal que persigue la eficacia expresiva, lo que le lleva a utilizar la poesía como instrumento de transformación social, por lo que va destinada a la inmensa mayoría. Por lo que respecta a los materiales utilizados, lingüísticos esencialmente, puede decirse que en la poesía temporal cabe todo lo humano sin excepción. Por otra parte, el responsable último de la poesía temporal (que tiende a hacerse anónima) no es el sujeto poeta concebido como una personalidad aislada y más o menos genial, sino que es el poeta consciente y portavoz de una colectividad, cuyo compromiso le mueve a crear conciencia. La poesía finalmente no es neutral[1].

Ha habido quienes de alguna manera han separado convenientemente estas concepciones y consecuente práctica poética de los presupuestos y poesía existencialistas. Por mi parte y a simple vista, sólo he observado dos innovaciones de la estética realista en relación con el pensamiento literario existencialista: en primer lugar, la que se refiere a la concepción de la poesía como instrumento para transformar el mundo; en segundo término, la concepción del poeta como individuo de naturaleza

1. Buena parte de estas ideas se expusieron en los prólogos-poéticos que acompañaban los poemas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española* (Valencia, Distribuciones Mares, 1952), en la que, por votación de sesenta lectores especializados, se antologaron nueve poetas, de los que cinco eran considerados poetas sociales: Celaya, Crémer, Hierro, Nora y Otero. Otros textos importantes en este sentido son: "Respuesta a una encuesta: ¿Qué es la poesía social?" (*Correo Literario*, Madrid, 1952); "Nadie es nadie", prólogo a *Paz y Concierto* (Madrid, El Pájaro de Paja, 1953) y "Carta a Alfonso Canales" (*Caracola*, 29, Málaga, 1953), todos ellos de Celaya.

colectiva, por lo que se propugna ahora la muerte del sujeto, lo que parece negar a esta filosofía de base antropológica. En todo lo demás la identidad de base es sorprendente.

Para comprender el alcance y grado de la primera innovación (de la segunda hablaremos en otra ocasión), hemos de remitirnos a algunos "precedentes". El primer punto de referencia es, qué duda cabe, la *XI Tesis de Feuerbach* de Marx (1845):

"Los filósofos –se lee allí– no han hecho sino interpretar el mundo de diferentes maneras, lo que importa es transformarlo". Esta tesis representa, en un conjunto teórico más amplio, una ruptura con lo anterior. He de afirmar que no es éste el origen concreto de la afirmación realista, lo que de algún modo han ratificado posteriores afirmaciones de Celaya: "Esta declaración ('la poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo') sigue pareciéndome válida. Pero la verdad es que cuando la hice aún no me daba cuenta de lo que implicaba, aunque era evidente. No veía, por ejemplo, que esa 'transformación' de la cual forma parte el acceso a la 'inmensa mayoría', sin la cual nuestra poesía no será nada salvo bizantinismo, no podía lograrse con sólo una revolución literaria"[2]. Hay en cambio un precedente más concreto, un precedente "literario": el surrealismo y, más concretamente, el poeta surrealista francés Paul Eluard del que el poeta vasco tradujo numerosos poemas al español. Así el titulado "La poésie doit avoir pour but la

2. "Doce años después". *Acento Cultural,* núm. 3, Madrid, enero, 1959.

verité pratique", que a su vez conecta con uno de los pensamientos que Lautréamont ofreciera en su Prefacio; en este poema el *transformar* aparece no sólo explícitamente, sino también en el tono realista. Veamos un fragmento:

> Car vous marchez sans but, sans savoir que les hommes
> ont besoin d'être unis, d'espérer, de lutter
> pour expliquer le monde et pour le transformer[3]

Ahora bien, *literariamente* la transformación del mundo no es propiedad exclusiva de los poetas comprometidos. Es patrimonio también, y a Eluard y a Celaya les viene de ahí, de los surrealistas que, en el principio del fin de las vanguardias, se creen decididamente revolucionarios y conectan a su manera con el marxismo. Ahí están las palabras de André Breton: "Cambiar la vida, decía Rimbaud, transformar el mundo, decía Marx; para nosotros esos dos lemas sólo forman uno". Ahora, una vez *superado* el surrealismo, se intenta una nueva lectura del cambiar la vida rimbaudiano y del transformar el mundo marxista. Pero esta lectura no es realmente marxista y no representa ninguna alternativa con respecto a lo anterior, sino que es una evolución lógica de los presupuestos existencialistas. No puede afirmarse, pues, que sea el marxismo el *creador* de la poesía social, sino que es el humanismo existencialista y su *tra-*

3. Traducción de Celaya:
"Pues vosotros andáis sin fin y sin saber que los hombres
tienen necesidad de estar unidos y esperar y luchar
para explicar el mundo y para transformarlo...".

ducción en el campo de la creación literaria, la poesía coloquial, el origen concreto de esta poesía. Así, pues, lo que ha generado a partir de aquí ha sido una interpretación humanista del marxismo, esto es, una interpretación del marxismo en tanto que teoría nacida en una estructura ideológica ajena al mismo. Esta ideología es desde un punto de vista del marxismo teórico incorrecta, aunque políticamente pueda ser respetable. El punto de partida, insisto, es una ideología humanista –basta leer las palabras de un Celaya o de un Blas de Otero sobre el "Hombre" por ejemplo– y no el marxismo en tanto teoría de la historia, porque lo que lo caracteriza es su ahumanismo teórico. Ahora bien, esto no quiere decir que el marxismo no pueda procurar la utilización y práctica de un ahumanismo por necesidades coyunturales.

Por otra parte, he afirmado que estas posiciones ideológicas pueden ser políticamente respetables, porque de hecho procuraron unos efectos históricos que cubrieron a corto plazo los intereses de las clases populares españolas, coincidentes con las de un grupo de clase de la burguesía. Por lo demás, permítanme, para comprender puntualmente esta cuestión, que les cite unas palabras de Althusser que, inscritas en un trabajo teórico, pueden proporcionarnos unos medios adecuados de conocimiento de lo que nos ocupa: "El recurso a la moral –dice– profundamente inscrito en toda ideología humanista puede desempeñar el papel de un tratamiento imaginario de los problemas reales [...] La consigna del humanismo no tiene un valor teórico, sino un valor de índice práctico: es necesario ir a los problemas concretos mismos, es decir, a su conocimiento, para producir la transformación histórica cuya necesidad pensó Marx.

Debemos preocuparnos de que ninguna *palabra,* justificada en su función práctica, usurpe en este proceso la función *teórica,* sino que, por el contrario, realizando su función práctica, desaparezca al mismo tiempo del campo de la teoría"[4].

Por lo que respecta a la función que pudieron desempeñar estas posiciones realistas, cabe afirmar que fueron las de un discurso distorsional (nunca un discurso de ruptura). Asimismo, aunque de hecho no lo fueron, *funcionaron* como discursos marxistas, lo que los llena de un indudable valor deíctico, propiciando así la elaboración efectiva de unos discursos marxistas en nuestro país.

4. "Nota sobre el 'Humanismo real'", *Polémica sobre marxismo y humanismo,* México, Siglo XXI, 1974, pág. 56.

BLAS DE OTERO VISTO POR GABRIEL CELAYA

Parece mentira, porque nos queda la enorme herencia de su palabra poética, que se cumplan ya diez años de la muerte de Blas de Otero. Afortunadamente su poesía vive entre nosotros, aunque el poeta se nos fuera en un inesperado momento de los comienzos del verano de 1979. Con este o con otro pretexto, qué más da, siempre es buena la ocasión de hurgar en nuestra memoria histórica de la poesía. Por esta razón, aprovecharé la oportunidad que se me brinda para ofrecer al lector una breve descripción de la crítica y de la poesía que Gabriel Celaya publicara en su día sobre Blas de Otero. Ni que decir tiene que, por múltiples razones, la relación entre ambos poetas vascos resulta una de las más interesantes páginas de nuestra reciente historia literaria. De cualquier forma, yo no voy a entrar ahora en relacionar y diferenciar dos poéticas, ni tampoco en valorar la respectiva calidad literaria de nuestros dos poetas norteños. Voy a limitarme a describir lo que Gabriel Celaya vio de Blas de Otero, lo que de por sí tiene un gran interés.

El día 9 de noviembre de 1950 publicaba *La Voz de España* de San Sebastián un artículo titulado "La personalidad literaria de Blas de Otero", firmado por un inquieto ingeniero–poeta local conocido por el pseudónimo –un heterónimo, en realidad– de Gabriel Celaya. La circunstancia que movió al autor de *Cantos iberos* a escribir dicho artículo sobre su compañero de *armas poéticas* fue, según me dijo en cierta ocasión, la desigual acogida dispensada a este poeta vizcaíno por parte de un público guipuzcoano con motivo de un coloquio-recital

ofrecido por Blas de Otero en San Sebastián. Este fue el motivo que llevó a Celaya a defender a Otero, entreviendo ya en él su futura importancia: "La revelación de Blas de Otero –comienza diciendo– ha constituido el máximo acontecimiento en la vida poética española del año en curso (1950). Así lo confirma su libro *Ángel fieramente humano* cuya exclusión del premio de poesía Adonais por razones extraliterarias ha despertado un enorme interés al igual que *Redoble de conciencia*, éste, sí, galardonado con el premio Boscán poco tiempo después". Su poesía nos hace sentir, en palabras de Celaya, que la poesía es algo más que ese decir bonito y brillante a que otros poetas de otras latitudes –está pensando en los poetas del Sur que tópicamente encarnaban las poéticas esteticistas, etc. del momento– nos tienen acostumbrados. La poesía de Otero es auténtica, humana, destacando al mismo tiempo el cuidado que da a la forma como lo más característico y valioso de su producción poética. Pero, siempre según Celaya, pese a ser más poeta sabio que directo y pese a que "toca y retoca, vuelve y revuelve, apura y quintaesencia", nunca da en preciosista. No se va por las ramas. "Es –termina diciendo– un verso de vasco. Dice lo que tiene que decir como Dios manda y nada más. Nada más y nada menos".

Conocido el contenido más sobresaliente de este artículo, el lector ya puede hacerse una idea de la cabal crítica celayana. Tanto es así que estas tempranas afirmaciones –recordemos que fueron escritas en 1950– habrían de alcanzar un gran porvenir. Si apuramos un poco, en esta crítica-defensa de Blas de Otero se hallan contenidos los rasgos que más adelante irá aireando la crítica en general.

Pero no es ésta la única ocasión en que Celaya se ocupa de Otero de una manera abierta. En tres libros de poesía, *Las cartas boca arriba, El corazón en su sitio* y *Lo que faltaba*, de 1951, 1959 y 1967, respectivamente, nuestro poeta y crítico vasco ofrece poemas en los que llega incluso a aunar su voz a la del poeta amigo. Así, en "A Blas de Otero", más que hacer una interpretación del poeta desde la poesía, va exponiendo sus preocupaciones sociales, aunando su voz a la de Otero:

Amigo Blas de Otero: Porque sé que tú existes,
y porque el mundo existe, y yo también existo,
porque tú y yo y el mundo nos estamos muriendo,
gastando nuestras vueltas como quien no hace nada,
quiero hablarte y hablarme, dejar hablar al mundo
de este dolor que insiste en todo lo que existe.

[...]

Tú sabes. No perdonas. Estás ardiendo vivo.
La llama que nos duele quería ser un ala.
Tú sabes y tu verso pone el grito en el cielo.
Tú, tan serio, tan hombre, tan de Dios aun si pecas,
sabes también por dentro de una angustia rampante,
de poemas prosaicos, de un amor sublevado.

[...]

Por eso, amigo mío, te recuerdo, llorando;
te recuerdo, riendo; te recuerdo, borracho;
pensando que soy bueno, mordiéndome las uñas,
con este yo enconado que no quiero que exista,
con eso que en ti canta, con eso en que me extingo
y digo derramado: amigo Blas de Otero.

En su "Segunda carta a Blas de Otero", Celaya invita a su compañero a trabajar más desde la poesía, lo que pone de manifiesto uno de los rasgos más característicos del autor de *Ancia*: el cuidado formal y el exigente control de sus publicaciones, diferencia radical existente entre ambos poetas sociales:

> Comprendo mis excesos. No me digas: "Contén
> tu abundancia y no trates de darme el mal por bien".
>
> Yo sé que soy un hombre que el mar se lleva inmerso
> y tú, mejor que yo, un obrero del verso.
>
> Por eso justamente te exijo más trabajo.
> Hay una gran campana que espera tu badajo.

En el tercero de los poemas que le dedica, "Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia", sale Celaya en defensa de la poesía del bilbaíno contra las acusaciones de formalista y de estar acabado:

> Blas de Otero se ha muerto.
> Todos sus amigos lo dicen en voz baja,
> arrugando un hociquito de conejo.
> Blas de Otero está acabado.
> Mas ¿quién hay que si cuenta no cante hoy como muerto?
> "Blas de Otero falleció
> en la mitad de un soneto",
> maldicen, dicen suspensos
> aquellos de sus amigos que bendicen un acierto,
> pero no soportan ciento.
> Blas de Otero se murió falto de aire
> en un encabalgamiento".

¡Tantas malas intenciones,
tanta envidia, Blas de Otero!
¡Hasta lejos, Blas de Otero es germen nuevo
para los mil vivillos que de él tanto aprendieron,
pero dicen: "No, no es eso",
porque sólo ven por fuera y no en los dentros qué es
[bueno
Sin verdad, ¿dónde hay poema?
Sin riñones, ¿dónde el verso?
Por eso rompo el cascajo,
y sigo, y quedo, y repito: Blas de Otero.
¡Lo veremos!
Porque lo siento, enanitos, sigue viviendo en la luz,
y disfruta de poética salud.

Los poemas transcritos no necesitan comentario ni paráfrasis. Aparentemente resultan claros. Pero es más, son el resultado de una profunda amistad personal y una grandísima admiración poética. Estos dos poetas vascos, que han unido sus nombres en nuestras recientes historias literarias y que constituyen dos facetas de una poética común, no se comprenden el uno sin el otro. Por eso resulta de interés exponer lo que ha visto Celaya de Otero. No obstante, queda por ver lo que Otero vio de Celaya.

DE VIEJOS Y JÓVENES POETAS EN LA ESPAÑA DEL MEDIO SIGLO

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero
a vosotros, pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.

(Jaime Gil de Biedma)

Que la historia de la poesía, como decía en una ocasión Luis García Montero, es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos, es algo que hoy por hoy sigue admitiendo poca discusión. En efecto, "desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad" (García Montero, 1985). Por esta razón la organización de estos encuentros sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta, *Palabras para un tiempo de silencio*, puede ser más que

una feliz iniciativa, porque se nos ofrece la oportunidad de oír a propios y extraños la lectura en alta voz de esa no bien escrita página de nuestra reciente historia literaria. Pero con ser esto importante no lo es todo, ya que con estos "Encuentros" se tiende a cubrir un objetivo más amplio: el reconocimiento de la dimensión y el espesor originarios de esa literatura torpemente oscurecida en ocasiones en nombre de no sé qué altos ideales literarios; también se tiende a lograr el reconocimiento –la recuperación, según el texto de la convocatoria– de "cierta ética cultural de los años cincuenta". Ahora bien, independientemente de que estos objetivos se logren o no, el simple hecho de haber conseguido poner en pie esta iniciativa tiene una grandísima importancia por razones obvias y porque de alguna manera se contribuye a saldar una deuda largamente contraída con aquellos poetas y novelistas.

Tras esta afirmación de principio, voy a hablar con brevedad como es lógico, de un interesante aspecto de este periodo poético: de la relación, poética fundamentalmente, existente entre –para entendernos– los "viejos" y los "jóvenes" poetas de aquellos años, particularizando a continuación en dos nombres de sobra conocidos: los de Gabriel Celaya (1911) y Ángel González (1925).

Aunque la publicación de los primeros libros de los poetas de la llamada generación del medio siglo –Caballero Bonald publica en 1952; Claudio Rodríguez en 1953; Valente y José Agustín Goytisolo en 1955; Ángel González en 1956, etc.– viene a coincidir con la pública aparición de libros tan importantes para la poesía social como la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes; así como con *Lo*

demás es silencio (1952), *Paz y concierto* (1953), *Cantos iberos* (1955), entre otros libros de Gabriel Celaya; y con, por poner un caso más, *Pido la paz y la palabra* (1955), de Blas de Otero[1]; lo cierto es que tales primerizos libros plantean ya algunas diferencias con respecto a los de los "viejos" poetas sociales, diferencias que se habían dejado notar en el campo de la concepción del hecho poético en un temprano artículo de aquellos años, que Lechner (1975) considera el primer grito de alarma en relación con la situación de la poesía comprometida, firmado por Carlos Barral y llamativamente titulado "Poesía no es comunicación", que vio la luz en 1953. Con este artículo, a simple vista considerado, Carlos Barral parece oponerse no sólo a la conocida concepción aleixandrina, sino también a la que Celaya había expuesto ya en 1949 en el que fue su primer trabajo teórico de importancia, significativamente titulado *El Arte como lenguaje* [2], esto es, el arte como comunicación, concepción ésta que volverá a exponer con toda nitidez en su prólogo-poética, "Poesía eres tú" –de nuevo la comunicación–, a sus poemas de la *Antología consultada: "Quinto punto:* La poesía que es un 'modo de hablar' es ante todo y por tal razón comunicación, comunicación que deja en nada la materia verbal". Barral expone allí una concepción de la poesía como

1. De este libro se hizo eco Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lúmen, 1974, pp. 26 y 27): "Acabo –dice– de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día" (opiniones negativas).

2. Aunque fue publicada en 1951 en Bilbao, por Ediciones de Conferencias y Ensayos, esta conferencia fue pronunciada en la Sala Studio de la capital vizcaína en 1949.

conocimiento, concepción en la que habrían de insistir otros poetas como José Ángel Valente, para quien la poesía era en primer lugar conocimiento y comunicación en segundo término. Así, en 1963, en la antología *Poesía última*, también de Ribes, afirma: "Por existir sólo a través de la expresión y residir sustancialmente en ella el conocimiento poético, conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta, en el acto mismo de la creación". La misma función cognoscitiva atribuye Claudio Rodríguez a la poesía, en la misma citada antología: "La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias". Ahora bien, frente a lo expuesto, la diferencia no es radical[3]. El mismo Celaya hablará de la poesía que *es*, de la poesía como mostración de lo real, lo que terminará teorizando ampliamente en su *Inquisición de la poesía*, de 1972, tras haber planteado dicho concepto mucho tiempo antes en textos poéticos y no poéticos. No obstante por el momento, sí resulta significativo el hincapié que realiza el poeta vasco en elabo-

3. Precisamente Ángel González ha dejado escrito en su "Introducción" a *Poesía*, de G. Celaya (Madrid, Alianza, 1977, p. 23), lo siguiente: "Eso es la poesía de Gabriel Celaya: acto de conocimiento, que transparenta una *verdad de correspondencia,* que está pensada y sentida como comunicación tanto como expresión, que surge de la imaginación y también de la razón y del sentimiento, las dos formas –para Antonio Machado– de la comunión humana".

rar una poesía *real* (no realista exclusivamente) que hable en el pueblo y vaya destinada a la inmensa mayoría, poesía que, instrumento de progreso social, modifique inicialmente las conciencias mediante la comunicación iniciándose así la transformación de la sociedad.

Ni que decir tiene que donde sí hay una clara diferencia es en que muchos de los jóvenes poetas adoptan una postura al respecto menos grandilocuente, más consciente de su propia realidad y por tal más irónica y desesperanzada. Así, sin abandonar una clara actitud ética al respecto –recordemos los que decía Ángel González en la antología de Leopoldo de Luis (1965) a propósito de su fe en la poesía crítica que venga a situar al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo "y que represente una toma de posición respecto a esos problemas"; no olvidemos tampoco la "mala conciencia" mostrada por Gil de Biedma, entre otros, ni la afirmación de Claudio Rodríguez sobre el sentido moral del arte: "La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe" (En *Poesía última*, cit.)– se generan cambios significativos a los que se han referido de sobra los críticos más conocedores de este periodo y que yo no voy a repetir. Sin embargo en lo que sí voy a detenerme mínimamente es en la conciencia que de esas diferencias poéticas mutuas tienen algunos de nuestros poetas.

En 1969 publicó Carlos Barral un artículo, muy interesante para nosotros ahora, "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", donde juzga la poesía social desde el punto de vista de los procedimientos literarios y señala el comienzo de una poesía distinta a partir de 1955: "Sin embargo –dice el

autor de *Metropolitano*–, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo crítico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que eran y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética". La atmósfera a que el poeta y editor se refiere no es otra que la constituida por la "epigonía nerudiana" o "el prosaísmo más directo", parco en metáforas, de bastante uniforme textura estilística. En contra de esta situación poética reaccionan los jóvenes de los cincuenta, quienes, siempre según Barral, intentaron crearse un lenguaje personal, dando entrada a imágenes de la vida urbana y cotidiana y poblando los poemas de objetos, designados o por sus nombres o por sus formas de presencia, y "de dudas y de ironía acerca de las propias emociones y de las actitudes del personaje-escritor". José Ángel Valente reacciona también negativamente en contra de la poesía anterior en el sentido de que en ésta abundaba más la tendencia que el estilo. Claudio Rodríguez por su parte afirma en *Ínsula* (234, p.4) que la poesía social había reducido el dominio del lenguaje poético y había creado una especie de dogmática en cuanto a los temas y dice: "La trivialidad del estilo y la ausencia de elasticidad y apertura, en consecuencia, de profundidad de enfoque en cuanto a los temas, me parecen características fundamentales de ese momento poético". Otros numerosos críticos y poetas hicieron afirmaciones similares, de las que me ocupo en un trabajo mío, "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española". En este trabajo he intentado precisamente ofrecer una explicación de la "escasez de estilo" de los poetas sociales, con especial atención a

Gabriel Celaya, partiendo de otro lugar del que habitualmente parte la crítica: el prosaísmo que "dice" y "hace" Gabriel Celaya –poeta más "atacado" en este sentido que, por poner un caso, Blas de Otero– no es defecto o vicio literario, sino consecuencia de una concepción del fenómeno poético, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica y no en una escueta y simple negación de la misma. (La conclusión a que llego en este sentido puede verse más arriba, en este mismo libro.)

De todas formas no todos aquellos jóvenes arremetieron en contra de la poesía de sus "mayores" por parquedad metafórica o insulsez de estilo. Ángel González escribe en 1977 lo siguiente: "En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la postguerra, era inimaginable" (González, 1977, p. 20). Por otra parte, la reacción contraria que se produce entre muchos de aquellos jóvenes poetas, reacción absolutamente comprensible a la luz del extrañamiento poético –después la poesía habría de mirarse en unos venecianos espejos–, hay que situarla en su justo lugar, esto es, no en tal o cual poeta, sino en el desarrollo de aquella poética, tal como también explica el propio Ángel González en su trabajo citado: "Puede decirse, sin temor a incurrir

en exageración, que la poesía de Gabriel Celaya 'hace época', raro privilegio que lleva implícitas no pocas servidumbres, porque el *modo* que fatalmente se convierte en *moda*, y la influencia que desemboca en la imitación, acaban diluyendo las novedades y magnificando en la copia los puntos más débiles del original".

Por supuesto que el haber citado estas palabras de Ángel González en las que reconoce su deuda con Celaya, no me lleva a ignorar las diferencias que, sin que se destruyera por ello una común base ética –un síntoma: muchos viejos y jóvenes poetas de estos años coincidieron en diversos santuarios machadianos: Collioure, Baeza, etc.–, comenzaron a existir entre unos y otros. De estas diferencias ha dejado testimonio explícito el propio Gabriel Celaya. Así, en un artículo que publicó sobre un homenaje a Antonio Machado, el de 1962, habla del entonces joven poeta asturiano en términos muy elogiosos, señalando a propósito de su libro *Grado elemental* que la diferencia fundamental reside en la *nueva manera* de decir "lo mismo de siempre": "Ángel González Muñiz es prácticamente desconocido, aunque hace años obtuvo un accésit en el 'Premio Adonais'. Pero yo me atrevo a recomendarles su lectura en cuanto puedan. Puede que diga lo mismo de siempre. Pero lo dice de una manera tan absolutamente nueva que parece otra cosa. Es, sencillamente, un poeta humilde, oscuro, sordo, ¡pero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado. Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar"[4] (se le había concedido

4. En "Con Machado en Collioure", Caracas, marzo, 1962. Este artículo puede leerse hoy en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 129-134. Incluye referencias de otros

a Ángel González el premio Antonio Machado, en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya). La conciencia que posee Celaya de determinadas diferencias vuelve a quedar de manifiesto en una entrevista que le realizó el también poeta Miguel Fernández (1965). Allí valora de muy bueno el grupo de jóvenes cultivadores de la poesía social, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, etc. y señala que estos se diferencian de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes eran más narrativos y hacían una poesía más testimonial. En fin, ya he dicho que no voy a entrar en una descripción de las mismas –véase en todo caso lo que al respecto afirman Antonio Hernández, Tomas Segovia, Félix Grande, entre otros críticos–, lo que no me impide señalar una que me parece fundamental: el profundizar en lo que, en frase de Ángel González, es "la historia en mi historia". A partir de ahí se pueden explicar la interiorización de lo social en Gil de Biedma, así como el *intimismo* de otros poetas del grupo de los cincuenta, etc. Pero no voy a insistir en ello.

Termino. Quiero hacerlo con la lectura de un poema en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven y palpa su vejez poética. Después vendrían crisis de todos conocidas. El poema es éste y dice así (Celaya, 1967):

> Hablo de Ángel González, un amigo-enemigo,
> y de su poesía y sus raptos de amor.
> Un amigo correcto. Un poeta del diablo

---

jóvenes de entonces como López Salinas, etc., y también del homenaje machadiano en el que se dieron cita Barral, José Agustín Goytisolo, Valente, Nora, etc.

que escribe lo que yo casi estaba pensando,
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.
Por lo visto, envejezco.
Pierdo todos los trenes: llego tarde a las citas
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.
En fin, es un amigo,
pero siempre me pisa los versos que
-verán–
no eran así –parece casi–, digo: podrían corregirse
para mejor; ¡ay, Dios, qué viejo soy!
Falla el motor de arranque. Esperen, que ya voy.
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo
porque es pura retórica y estropea el sentido),
una calamidad
que camufla a su modo la locura cordial,
un chico muy correcto
que me gusta en directo como me gusta en verso,
pero, en fin, que me pisa,
y sale disparado –¡oh, el acelerador!–
hacia donde no suena mi voz por anterior.
En fin, que tengo envidia
(¡si por lo menos fuera Juan Ramón o Aleixandre!),
pues me gusta su vida, la no vista ironía
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),
y me digo: "Gabriel,
así fuiste ayer también".
¡Ayer!
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
Amén.
Mas me da un poco de rabia ser tan viejo.
¡Joder!

Referencias bibliográficas

Alarcos Llorach, E. (1966), *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya.
Alonso, D. (1952), *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos.
—. (1969), *Poemas escogidos* (Edición del autor). Madrid, Gredos.
Azaola, J. M. (1949), "Otros dos libros de Rafael Múgica", *Egán*, enero-febrero-marzo.
Barral, C. (1953), "Poesía no es comunicación". *Laye*. 23, abril-junio, pp. 143-146.
—. (1969), "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario ("Treinta años de literatura: narrativa y poesía española [1939-1969]"), mayo, pp. 39-42.
Bleiberg, G. (1948), "Crónica donostiarra". *Cuadernos de Literatura*, enero-febrero.
—. (1972), *Diccionario de Literatura Española*. Madrid. Revista de Occidente, cuarta edición.
Bousoño, C. (1958), "La poesía de Dámaso Alonso". *Papeles de Sons Armadans*, XI, XXXII-XXXIII. noviembre-diciembre, pp. 256-300.
—. (1964), "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", *Papeles de Sons Armadans*, CI. agosto. pp. 121-184.
Celaya, G. (1947), *Tranquilamente hablando*. San Sebastián, Norte.
—. (1949), *Las cosas como son (Un "decir")*, Santander, La Isla de los Ratones.

—. (1949), "Carta abierta a Victoriano Crémer", *Espadaña*, 39.
—. (1949), "Cada poema a su tiempo", *Manantial*, 3.
—. (1951), *El Arte como lenguaje*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos.
—. (1952), "Poesía eres tú", en *Antologia consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares.
—. (1956), "Carta a José García Nieto", *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles de México*, México, octubre.
—. (1958), "Con la lírica a otra parte", *Excelsior*, México, 20 de abril.
—. (1962), "Con Machado en Collioure", *El Universal*, Caracas, 20 de marzo.
—. (1967), *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo.
—. (1979), *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, segunda edición.
—. (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
Chicharro, A. (1986), "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en M.A. Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, Madrid, C.S.I.C., pp. 603-617 [incluido en la presente publicación].
—. (1991), "La teoría literaria de Dámaso Alonso de ayer a hoy (Notas de una revisión historiográfica)", *Ínsula*, núm. 530, febrero, pp. 13-15.
Debicki, A. P. (1974), *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra.
Diego, G., ed. (1932), *Antología de la poesía española, 1915-1931*, Madrid, Signo.
Fernández, M. (1965). "Gabriel Celaya, uno de los pri-

meros promotores de la 'poesía social'", *España*, Tánger, 30 de septiembre.
Flys, M. J. (1971), "Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso", *Prohemio*, II, pp. 273-283.
García de la Concha, V. (1969), "*Espadaña* (1944-1951), biografía de una revista de poesía y crítica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236-237, agosto, pp. 380-397.
—. (1987), "Poesía arraigada. Poesía desarraigada" y "La revolución de 1944", en *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra, pp. 487-502.
García Montero, L. (1985), "La poesía de Gabriel Celaya", *Cuadernos del Mediodía del Diario de Granada*, Granada, 8 de febrero.
—. (1986), "Del cincuenta en adelante", *Olvidos de Granada*, núm. 13 (Extraordinario que recoge el encuentro "Palabras para un tiempo de silencio"), pp. 147-149.
Garrido Gallardo, M. A. (1975), *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, S. G. E. L.
Garrote, V. (1949), "Desde el Norte", *Trabajos y días*, 11, abril-mayo.
Genette, G. (1966), "Figures", *Figures I*, Paris, Seuil.
González, A. (1977), "Introducción", a G. Celaya *Poesía*, Madrid, Alianza.
González de Lama, A. (1949), "Prosaísmo", *Espadaña*, 38.
Grande, F. (1969), "1939, Poesía en castellano, 1969", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario ("Treinta años de literatura: narrativa y poesía española [1939-1969]"), mayo, pp. 43-61.
—. (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.

Gullón, R. (1949), "Los caminos del romanticismo", *Alerta*, Santander, 20 de abril.
Jakobson, R. (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral.
Lázaro, F. (1976), "El realismo como concepto crítico-literario", en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus.
Lechner, J. (1975), *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Presse.
Luis, L. de (1965), *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara.
Matamoro, B. (1980), *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ediciones de la Torre.
Mignolo, W. D. (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Nora, E. de (1978), "*Espadaña*, 30 años después", en *Espadaña (Revista de Poesía y Crítica)* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, pp. IX-XVII.
Rodríguez, C. (1963), "Unas notas sobre poesía", en Ribes, F., ed., *Poesía última*, Madrid, Taurus.
Rubio, F. (s/f), "La poesía de Blas de Otero sobre lo "Social" y lo "Novísimo": Hacia un nuevo tipo de Poema: *Historias fingidas y verdaderas*", *Mundaiz*, núm. 1, pp. 331-340.
Ruiz, L. A. (1956), *Diccionario de la literatura universal*, Buenos Aires, Raigal.
Sainz de Robles, F. C. (1954), *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, segunda edición.
Valente, J. A. (1963), "Conocimiento y comunicación", en F. Ribes, ed., *Poesía última*, Madrid, Taurus.

DE UNA POÉTICA FIERAMENTE HUMANA
de Antonio Chicharro
se terminó de imprimir
en el mes de abril de 1997,
en los talleres de la Imprenta Provincial
de Granada

COLECCIÓN MAILLOT AMARILLO

1 Felipe Benítez Reyes: *Los vanos mundos*
2 Álvaro Salvador: *El agua de noviembre*
3 Joaquín Sabina: *De lo cantado y sus márgenes*
4 Rafael Alberti: *Los hijos del drago*
5 Javier Egea: *Paseo de los tristes*
6 Rafael Juárez: *Otra casa*
7 Javier Salvago: *Antología*
8 Benjamín Prado: *Un caso sencillo*
9 Justo Navarro: *Un aviador prevé su muerte*
10 Fanny Rubio: *Reverso*
11 Antonio Jiménez Millán: *La mirada infiel*
Antología poética, 1975-1985
12 Carlos Barral: *Diario de* Metropolitano
13 Àlex Susanna: *Los días antiguos*
14 José R. Ripoll: *Música y pretexto*
15 Francisco Bejarano: *Antología*
16 Ramiro Fonte: *Escolma poética*
17 José Manuel Benítez Ariza: *Cuento de invierno*
18 Luis García Montero: *Confesiones poéticas*
19 Fernando Quiñones: *Las crónicas del Yemen*
20 Joaquín Marco: *Los virus de la memoria*
21 Luis Muñoz (ed.): *El lugar de la poesía*
22 Joan Margarit: *Edad roja*
23 Luciano Rodríguez: *Los caminos de la voz*
24 Ángeles Mora: *Antología poética (1982-1995*)
25 Pere Rovira: *Cuestión de palabras*
26 Germán Yanke: *Los poetas tranquilos*

27 Enrique Molina Campos: *Suite del enamorado*
28 José Carlos Rosales: *El buzo incorregible*
29 Francisco Díaz de Castro: *Utilidad del humo*
30 Sultana Wahnón y José Carlos Rosales (eds.): *Luis Rosales, poeta y crítico*

ISBN: 84-7807-201-2