

# filología

| AÑO XLI 2009 |

**DE POESÍA Y CRÍTICA**

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS  
"DR. AMADO ALONSO"*

Lidia Nacuzzi  
Susana Cella  
Myriam Feldfeber  
Silvia Delfino  
Diego Villarroel  
Germán Delgado  
Sergio Gustavo Castelo

*Diseño interior:* Paz Higgins  
*Diseño de tapa:* Sue Takahashi  
*Impresión:* Talleres de la Facultad de Filosofía y Letras  
*Dirección:* Rosa Gómez

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires- 2010  
Puán 480 Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina  
ISBN: 0071-495 X

## LA POESÍA ESPAÑOLA BAJO EL FRANQUISMO: COMPROMISO Y DENUNCIA

JUAN JOSÉ LANZ  
UPV/EHU  
juanjose.lanz@ehu.es

### RESUMEN

El presente artículo intenta mostrar cómo una parte importante de la poesía española bajo la dictadura de Franco (1939-1975) estableció un código lingüístico y estético para conformar un modelo de compromiso y denuncia de la dictadura. Si la dictadura impuso un modelo político basado en una unidad religiosa, social y económica, la poesía comprometida evolucionó desde el humanismo comprometido y el compromiso solidario hasta la denuncia social para cuestionar los resortes de la dictadura. Tres grandes núcleos temáticos se van a desarrollar en una buena parte de la poesía social desde la mitad de los años cincuenta: la crítica del pasado y del presente históricos; el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico; la intención de hacer de la palabra poética un instrumento de acción social. Es ese último aspecto el que va a permitir plantear nuevos esquemas de compromiso poético en los últimos años de la dictadura, distantes formalmente de los que se habían planteado en los años cincuenta.

PALABRAS CLAVE: poesía española – franquismo – compromiso

*Filología* XLI (2009) pp. 67-98

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”  
ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

The present article tries to show how an important part of the Spanish poetry under the dictatorship of Franco (1939-1975) set a linguistic and aesthetical code to agree a model of engagement and denunciation of the dictatorship. If the dictatorship was imposed by a political model based on a religious, social and economic unit, the *engagé* poetry was changing from the humanism and the solidary commitment up to the social denunciation to question the springs of the dictatorship. Three big thematic cores are going to develop in a good part of the social poetry from the half of the fifties: the critique of the historical past and of the present; the exposition of a utopical suprahistoric future; the intention of doing of the poetical word an instrument of social action. It is this last aspect the one that is going to allow to raise new schemes of poetical commitment in the last years of the dictatorship, distant formally of those which had appeared in the fifties.

KEY WORDS: spanish poetry - Franco's regime - commitment

El fin oficial de la Guerra Civil española, el 1º de abril de 1939, no trajo, ni mucho menos, el cese de las hostilidades, ni la reconciliación nacional que promulgaba puertas afuera el régimen dictatorial que establecía el general Franco. Los años siguientes fueron de una represión atroz no solo contra aquellos que habían defendido ideológica o militarmente al gobierno constitucional y democrático establecido en 1936, contra el que se había sublevado una fracción del ejército, sino contra todos aquellos que no mostraban un apoyo entusiasta al estado golpista recién establecido por la fuerza de las armas. Es evidente que el triunfo de la dictadura franquista durante casi cuarenta años, su dominio absoluto a lo largo de esas décadas, no se fundamenta básicamente en el triunfo militar obtenido en el campo de batalla durante los tres años de enfrentamiento fratricida, sino en la brutal represión que se estableció en los años inmediatamente posteriores y que sembró el miedo absoluto en todos los súbditos del régimen, como así se denominaba a los españoles. El conde Ciano, Ministro de Asuntos Exteriores del Duce, de visita en la España triunfal de julio de 1939, apuntaba en su *Diario* que se ejecutaban diariamente, más de dos meses después de concluida la contienda, en Madrid, entre 200 y 250 personas; en Barcelona, alrededor de 150; en Sevilla, unas 80, y así sucesivamente. Las “purgas” venían justificadas por la Ley de Responsabilidades Políticas promulgada en 1939 y por otras leyes represivas promulgadas los años inmediatamente siguientes.

Las condenas a muerte se sentenciaban a cientos diariamente y la tortura, por supuesto, era práctica habitual en las cárceles y en los centros de detención. Los campos de concentración y los mal denominados campos de trabajo se extendían por España aún en 1946. Se trataba, por lo tanto, de aniquilar al enemigo para construir esa España unitaria bajo el signo de la cruz y la espada que pretendió el franquismo.

En abril de 1939, la revista *Vértice*, órgano oficial de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, reproducía en su portada significativamente un dibujo que representaba al torero Pedro Romero ante un toro recién muerto, y en sus páginas interiores, junto a una fotografía del Generalísimo Franco se reproducía el “Homenaje a los caídos”, el desfile de la victoria en Sevilla, unas páginas de Jacinto Miquelarena sobre “Las primeras horas y los primeros días de Madrid”, un reportaje fotográfico sobre “Madrid ocupado por nuestras tropas”, con imágenes de la ciudad después del “paso de la turba marxista” o de la “destrucción de los rojos”. A ello se añadía el proyecto de Manuel Abril de crear “Dos monumentos posibles” a los caídos, uno de los cuales, muy próximo a la futura cruz del Valle de los Caídos, se establecía como “una invitación a crear un monumento a la religión de la Patria”. Este número, se completaba con una sección de cinema, anunciando *Capricho*, de Karl Ritter, y *Yu Yu*, una producción hispano-italo-alemana, una sección de moda, y una amplia panoplia de anuncios comerciales, entre los que no faltaba uno de los almacenes barceloneses Sepu: “Como recuerdo del glorioso día 26 de enero de 1939 (fecha de la liberación de Barcelona), saluda a la España que renace, al glorioso e invencible Ejército y a su caudillo Franco”. Si me detengo en la descripción de ese número de *Vértice* en el mes de la victoria, es porque en él se resume buena parte de la retórica que va a alimentar la ideología del régimen en los primeros años de la dictadura: el mito del Ave Fénix como la España que resurge después de las hordas marxistas; la sangre de los caídos como fermento de la nueva España; la creación de una unidad político-religiosa en el nacional-catolicismo; la derrota absoluta sobre el enemigo como un triunfo espiritual y militar de la verdadera y tradicional España; las nostalgias imperiales que habrían de impregnar una mirada muy particular sobre la España de los siglos de oro; etc. El número de *Vértice* correspondiente a diciembre de 1939 incluía un espléndido reportaje fotográfico con el traslado a hombros de los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante, donde había sido fusilado en 1936, hasta Madrid, en un espectáculo, diseñado por Dionisio Ridruejo,

digno de la estética fascista más característica de Leni Riefensthal, donde no faltaban los hachones de luz característicos de *El triunfo de la voluntad*. En ella, junto a textos de Álvaro Cunqueiro, Félix Ros, Pedro Pérez Clotet o Guillermo Díaz-Plaja, se incidía en semejantes temas de la nueva retórica fascista: Antonio de las Heras escribía sobre “Mística y música de un Imperio”; Francisco Rodríguez Marín evocaba “Un vengador de Hernán Cortés”, etc. El régimen comenzaba a formalizar el escenario de cartón-piedra de las películas imperiales de CIFESA, de la retórica fascista y las ensoñaciones pequeño-burguesas de una clase social venida a menos que no había sabido estar a la altura de las circunstancias y cuya escisión había producido buena parte de las desgracias acontecidas en los años anteriores y siguientes. Media España triunfaba y celebraba la gloria de su victoria, mientras que la otra media, “humillada y ofendida”, como escribiría años más tarde Manuel Vázquez Montalbán en su poema “Conchita Piquer”, ocultaba su derrota en el silencio, callaba y negaba. El silencio, como años más tarde diría Antonio Gamoneda en *Descripción de la mentira* (1977), se convirtió en el mejor modo de ocultación, en la salvaguarda frente a un régimen que instauró el lenguaje de la mentira y la hipocresía, que se adueñó de todo discurso y usurpó el uso de la lengua para reproducir constantemente su gran mentira. Recientemente, Vicente Molina-Foix en su novela *El abrecartas* y Javier Marías en su espléndida trilogía *Tu rostro mañana*, han evocado, con una mirada crítica diferente, algunos episodios de esa España de los años de la dictadura; Esther Tusquets, por su parte, ha recordado, en *Habíamos ganado la guerra*, su juventud en la Barcelona victoriosa. Jaime Gil de Biedma había retratado en *Moralidades* (1966) esa España de los años cuarenta en un poema que invierte el hipotexto de la “Marcha triunfal”, de Rubén Darío; el poema, que originalmente se titulaba “De los años cuarenta”, acabó titulándose definitivamente “Años triunfales”, en clara ironía con la coletilla empleada en la época (“Tercer año triunfal”, etc.):

Media España ocupaba España entera  
con la vulgaridad, con el desprecio  
total de que es capaz, frente al vencido,  
un intratable pueblo de cabreros.

Barcelona y Madrid eran algo humillado.  
Como una casa sucia, donde la gente es vieja,  
la ciudad parecía más oscura  
y los Metros olían a miseria.

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,  
se salía a las calles de un invierno  
poblado de infelices gabardinas  
a la deriva, bajo el viento.

Y pasaban figuras mal vestidas  
de mujeres, cruzando como sombras,  
solitarias mujeres adiestradas  
–viudas, hijas o esposas–

en los modos peores de ganar la vida  
y suplir a sus hombres. Por la noche,  
las más hermosas sonreían  
a los más insolentes de los vencedores.

El eco en los últimos versos, con un juego intertextual, de los conocidos versos de la “Marcha triunfal”, de Rubén Darío (“y la más hermosa / sonríe al más fiero de los vencedores”), sitúa en su justo término la voluntad crítica de los versos de Gil de Biedma.

¿Cómo era la España de los años cuarenta, que según entonaba el conocido himno fascista, empezaba entonces a amanecer? ¿Cómo era la poesía que se escribía y cómo reaccionó frente al sistema dictatorial instaurado? Desde un punto de vista económico el período que se inicia en 1939 está caracterizado por la autarquía, que no solo trata de satisfacer las necesidades primarias de la población en la posguerra, sino también las culturales (la “autarquía cultural”). Desde un punto de vista ideológico, se trata de componer una alternativa a la ideología derrotada en la contienda civil, de ahí que la labor de la Falange resulte fundamental en los primeros años del franquismo en la consecución de la hegemonía ideológica del régimen. Frente a la Falange, la Iglesia católica, vencedora también de la “cruzada”, domina una parte importante de los resortes ideológicos del régimen y controla, además de la formación de las nuevas élites, la censura.

La reanudación de la vida literaria y poética tras la guerra civil correspondió a la Falange: la tertulia “Musa musae” en la Biblioteca

Nacional; la continuidad de las revistas *Jerarquía* y *Vértice*; el nacimiento de *Escorial*, en 1940; la fundación, de la mano de Juan Aparicio, de los semanarios *El Español* (1942) y *La Estafeta Literaria* (1944), cuyo referente último era *La Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero. El aparato ideológico del Estado se completa con la fundación de diversas instituciones: el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que publicará a partir de 1944 la revista *Arbor*; la Editora Nacional; el Instituto Nacional del Libro; la Escuela de Periodismo; el Instituto de Estudios Políticos, etc.

Los primeros años de la posguerra son un intento de devolver la normalidad cultural al país, de *exaltar* primero el triunfo y de *justificarlo* después mediante la exhumación de un pensamiento reaccionario, fundado en el nacional-catolicismo. El panorama poético recibe aún la herencia de la poesía de la guerra; nada menos que tres antologías de poesía en el bando nacional se publican en 1939: *Antología poética del Alzamiento*, de la mano de Jorge Villén; *Cancionero de Guerra* y *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Tampoco habría que olvidar antologías como *Musa redimida. Poesías de los presos en la nueva España* (1940) (en la que colaborará con dos sonetos Germán Bleiberg, recluido en la Prisión de Torrijos, en Madrid), como una muestra de la poesía recluida, sometida y humillada por el régimen. Aparte de estas colecciones, que podrían incluirse dentro de la poesía bélica o de sus consecuencias directas, tal como señala García de la Concha, “un simple repaso de los libros de poesía publicados en España a raíz de la guerra, evidencia la polarización en torno a tres grandes núcleos: amor, religiosidad, imperio”.

La poesía religiosa en los primeros años de la posguerra plantea al menos dos estadios sucesivos: por un lado, una poesía que, partiendo de los modelos clásicos de los siglos XVI-XVII, los actualiza y revitaliza con transformaciones formales; por otro, una poesía sacra sujeta a los moldes clásicos. Entre la primera tal vez deba contarse, en estos primeros años, el *Cántico espiritual* (1942), de Blas de Otero, o *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, que obtiene el premio Adonais en 1943; será una corriente que cobre nuevo aliento a partir de 1944, con la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y al hilo de una lectura actualizada de San Juan de la Cruz, cuyo centenario se celebraría en 1942. La poesía sacra es la que, dentro de la temática religiosa, domina los primeros años de la posguerra. Sin embargo, no ha de olvidarse la observación realizada por Emilio Alarcos, que advierte



de la referencialidad retórica del marco religioso en estos poemas: “La vuelta a Dios, sincera o no [...], era un portillo de escape por donde podían salir vivencias inexpresables sin la envoltura religiosa”.

La poesía imperial era la expresión estética del ideario político del bando nacional. En el lema “Por el Imperio hacia Dios” se fundía la esencia religioso-política del nacional-catolicismo. El modelo de la nueva España imperial era el de Carlos V y Felipe II, el modelo escorialense, el que enarbola Toledo como capital imperial y El Escorial como fusión del poder divino y humano, del Imperio y Dios. La conmemoración del milenario de la formación de Castilla por Fernán González, y de los centenarios de Garcilaso, Boscán y San Juan de la Cruz, se funde al ideario imperial falangista para unir estética y política en una recreación anacrónica de modelos trasnochados.

A partir de 1943 puede señalarse un nuevo período en el desarrollo cultural y poético de la posguerra, caracterizado por el progresivo desvanecimiento del integrismo y del tradicionalismo que habían caracterizado los primeros años. La férrea vigilancia del sistema, que sigue manteniéndose formalmente, permite en cambio una cierta permeabilidad, facilitada por la escasa confianza del propio Estado en sus resortes culturales, que hace que aparezcan en torno a esas fechas algunos signos, si no de oposición, sí al menos al margen de las directrices del régimen; piénsese, por ejemplo, que en 1942 se había publicado *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. En 1943, nace la revista *Garcilaso*, que era, en cierto modo, el fruto de una voluntad propagandística de los órganos culturales del régimen, al mismo tiempo que una respuesta del grupo más tradicionalista al “falangismo liberal” de *Escorial*. En 1943, de la mano de José Luis Cano, más tarde secretario de *Ínsula*, nace la colección Adonais con el ánimo de enlazar con la colección Héroe, que había dirigido Manuel Altolaguirre antes de la guerra, y con los suplementos de *Litoral*, que había publicado Emilio Prados en los años veinte. Adonais marcará desde entonces el signo que caracterizará a un sector importante de la poesía y de la cultura de este período: una cierta independencia ideológica de los poderes políticos.

No exageraba José María Castellet al señalar que en 1944 “se publican los libros que habrán de tener mayor influencia en los años sucesivos y que en él se manifiestan las tendencias que habrán de tener mayor vigencia en un período de cinco o seis años”. Con razón García de la Concha ha hablado de la “revolución de 1944”, no solo porque ese año coinciden dos libros significativos de poetas del 27, como son *Hijos*

*de la ira* (también *Oscura noticia*), de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, que ejercen una enorme influencia en los poetas más jóvenes, sino también porque ese año coinciden una serie de acontecimientos poéticos que transforman el panorama de la posguerra: la aparición en abril, en Santander, de la revista *Proel* y en mayo, en León, de *Espadaña*; en el exilio se publica *Mínima muerte*, de Emilio Prados, y *Pleamar*, de Rafael Alberti; en España se publica *Cuadernos de Rusia*, de Dionisio Ridruejo, *Pasión del verbo*, de Carmen Conde, y los libros de varios poetas nuevos, como José Luis Hidalgo (*Raíz*), Vicente Gaos (*Arcángel de mi noche*), José García Nieto (*Poesía y Versos de un huésped de Luisa Esteban*), Victoriano Crémer (*Tacto sonoro*), etc. Al hilo de *Hijos de la ira* y de la relectura actualizada de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, a partir de 1944 comienza a aparecer una serie de libros de autores jóvenes que marcan una clara evolución del tema religioso hacia una poesía existencial, de la que el propio libro de Alonso es ejemplo en una de sus lecturas: *Arcángel de mi noche y Sobre la tierra*, de Vicente Gaos; *Subida al amor* y sobre todo *Primavera de la muerte*, de Carlos Bousoño; *Hombre de Dios*, de José María Valverde; *Los muertos*, de José Luis Hidalgo; *Cantos al destino*, de Eugenio de Nora; y unos años más adelante *Ángel fieramente humano y Redoble de conciencia*, de Blas de Otero. Estos libros van a constituir una corriente fundamental entre 1944 y 1947. Quizás el existencialismo “estuviera en el ambiente” de la época, derivado de ciertas lecturas de Unamuno, Kierkegaard, Heidegger, y también de un cierto orteguismo, que van a formar el caldo de cultivo para que las ideas de Jean-Paul Sartre (fundamentalmente, en primer lugar, *El existencialismo es un humanismo*, 1946; más tarde *¿Qué es la literatura?*, 1947) que comienzan a difundirse en 1946 y 1947 desde las páginas de *Ínsula* o de *Proel*, penetren en las conciencias más atentas, haciendo familiares conceptos como “angustia”, “desesperación” y “compromiso”. Lo cierto es que un grupo de libros expresa durante estos años el tránsito de una poesía religiosa, tras la búsqueda de una salvación fallida, a una poesía existencial o existencialista, expresión angustiada de un mundo desgarrado, de la que se deriva una dimensión ética, y de una conciencia de que la existencia precede a la esencia, de que “el hombre no es otra cosa que lo que él se hace”.

Hacia 1947 se inicia una nueva etapa en la poesía española, caracterizada por “la afirmación y solidaridad del escritor con respecto a la colectividad”. Lo definitorio del nuevo momento será la fusión de

una conciencia existencial (el yo actuando en el mundo) con un estilo compacto de raíz realista, que condicionará el tono narrativo de una buena parte de la poesía. La misión del poeta será contar lo que le sucede a él como sujeto inserto en una circunstancia determinada por su ser colectivo, establecer en el poema la fusión de historia y autobiografía, expresar su insatisfacción y su compromiso a través de un referente histórico próximo. El correlato estético de esta temática cotidiana será la elaboración de un estilo coloquial y narrativo, comunicativo, que explotará en muchos casos el prosaísmo desde una vertiente poética. “Nunca como hoy –escribirá José Hierro, que en 1947 había obtenido el premio Adonais con *Alegría*– necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos”. Y Gabriel Celaya escribe en *Tranquilamente hablando* (1947):

No quisiera hacer versos;  
quisiera solamente contar lo que me pasa  
(que es lo que nunca pasa),  
escribir unas cartas destinadas a amigos  
que supongo que existen;  
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros.

Tengo compañeros que escriben poemas buenos  
y otros que se callan o maldicen sin tino;  
pero todos me aburren (aunque los admiro),  
y todos me ocultan lo único que importa,  
(ellos, estupendos  
cuando se emborrachan y hablan sin medida).

Yo que me embriago sin haber bebido,  
yo que me repudro y, tontamente, muero,  
no puedo callarme,  
no puedo aguantarlo,  
digo lo que quiero, y  
sé que con decirlo sencillamente acierto.

Aleixandre, en una serie de aforismos publicados en *Ínsula* y *Espadaña* a fines de 1950, proclama: “El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana”. Años más tarde, con el carácter sentencioso y depurado que define a su poesía comprometida, Blas de Otero enunciaría su poética al frente de *En castellano* (1959): “Escribo / hablando”. Lo cierto es que el giro realista

y existencial que sufre la poesía a partir de 1947 deja de lado a un grupo importante de poetas: desde Carlos Bousoño hasta los poetas de la revista cordobesa *Cántico* o los autores más próximos a la vanguardia (Ory, Cirlot, Chicharro, Labodeta, etc.), pasando por los poetas de *Escorial*, retirados a la introspección subjetiva e intrahistórica para dar sus resultados más personales en torno a 1949: *Elegías*, de Ridruejo; *Escrito a cada instante*, de Panero; *Continuación de la vida*, de Vivanco; *La casa encendida*, de Rosales.

De 1947 a 1952, el existencialismo realista solidario dominante en este período va avanzando progresivamente hacia una preocupación social. Blas de Otero describiría de modo sintético esa evolución en “Dicen digo”, una de las poéticas que encabezan *En castellano* (1959): “Antes fui –dicen– existencialista. / Digo que soy coexistencialista”. El carácter testimonial y documental que la poesía tiene esos años apunta pronto no solo a una fusión con la colectividad en el acto comunicativo que es el poema, sino también al planteamiento y superación de un estadio histórico concreto, al compromiso del escritor con la realidad social circundante. “El escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio”, había escrito Sartre en *¿Qué es la literatura?*. En consecuencia, la labor del escritor no es la de un mero observador, sino la de quien transforma el mundo en el que opera con su lenguaje; no hay, pues, lenguaje inocente. La escritura, por lo tanto, se vuelve circunstanciada, denunciatoria y revolucionaria; la poesía social, ha escrito Leopoldo de Luis, “es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales”. Gabriel Celaya definiría en su poética para la *Antología consultada* de 1952 el carácter instrumental de la poesía: “La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”. El propio poeta incluiría en *Cantos iberos* (1955) uno de los poemas más representativos de la estética social y comprometida del momento: “La poesía es un arma cargada de futuro”.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto  
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

[..]  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.

Allí mismo, en la *Antología consultada*, Eugenio de Nora proclama que “toda poesía es social”; y en un sentido semejante se expresa Blas de Otero, uno de los poetas más destacados de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX: “tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla”.

La concepción de la poesía como comunicación atraviesa todas las poéticas de la *Antología consultada de la joven poesía española* que Francisco Ribes edita en 1952. Sobre un sustrato común en el que coinciden la mayor parte de los seleccionados (humanismo, cierto neorromanticismo, actitud moral del poeta, concepción de la poesía como comunicación), dos actitudes se distinguen en la antología: una desarraigada y crítica (Celaya, Otero, Crémer, Nora y Hierro), otra meramente solidaria, existencial (Bousoño, Morales, Valverde y Gaos). Dentro de la primera actitud, se manifiesta un modo “desarraigado” y un modo comprometido. En la antología puede contemplarse el avance y sustitución del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, basado en una concepción “mayoritaria” y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico. El personaje poético que aparece en estos poemas se transforma en un hombre cualquiera, que lleva una existencia vulgar, en un mundo cotidiano, tal como expresará Hierro en “Un tarde cualquiera”, de *Quinta del 42* (1952):

Yo, José Hierro, un hombre  
como hay muchos, tendido  
esta tarde en mi cama,  
volví a soñar.

Esa construcción de un personaje poético, cotidiano, coloquial y cercano, que comparte experiencias asumibles por el lector, pero que adquiere una ejemplaridad ética, que muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad circundante; es ese personaje poético el que construye, por ejemplo, Blas de Otero en “Biotz-begietan”, uno de los poemas más significativos de *Pido la paz y la palabra* (1955):

Ahora  
voy a contar la historia de mi vida  
en un abecedario ceniciento.  
El país de los ricos rodeando mi cintura

y todo lo demás. Escribo y callo.  
Yo nací de repente, no recuerdo  
si era sol o era lluvia o era jueves.  
Manos de lana me enredaran, madre.

Madeja arrebatada de tus brazos  
blancos, hoy me contemplo como un ciego,  
oigo tus pasos en la niebla, vienen  
a enhebrarme la vida destrozada.

Aquellos hombres me abrasaron, hablo  
del hielo aquel de luto atormentado,  
la derrota del niño y su caligrafía  
triste, trémula flor desfigurada.

Madre, no me mandes más a coger miedo  
y frío ante un pupitre con estampas.  
Tú enciendes la verdad como una lágrima,  
dame la mano, guárdame  
en tu armario de luna y de manteles.

Esto es Madrid, me han dicho unas mujeres  
arrodilladas en sus delantales,  
este es el sitio  
donde enterraron un gran ramo verde  
y donde está mi sangre reclinada.

Días de hambre, escándalos de hambre,  
misteriosas sandalias  
aliándose a las sombras del romero  
y el laurel asesino. Escribo y callo.

Aquí junté la letra a la palabra,  
la palabra al papel.

Y esto es París,  
me dijeron los ángeles, la gente  
lo repetía, esto es París. Peut être,  
allí sufrí las iras del espíritu

y tomé ejemplo de la torre Eiffel.

Esta es la historia de mi vida,  
dije, y tampoco era. Escribo y callo.

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

El tema de la poesía social atravesaba, dividiéndola, la *Antología consultada*. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se celebra en Segovia, en la Universidad de Verano, el I Congreso de Poesía, cuyo tema central es “La vigencia social del poeta”, denunciando que “en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo, la vigencia social del poeta es parva o nula”. *Correo Literario*, la revista dirigida desde 1950 por Leopoldo Panero, realizará una encuesta en su número del 15 de febrero de 1953 sobre la poesía social. Entre el 21 y el 27 de julio de 1954, se celebra en Santiago

de Compostela el Tercer Congreso de Poesía, claramente definido ya bajo el signo de la poesía social; los dos años transcurridos desde el primero habían servido para que la pólvora de lo social se extendiera rápidamente.

Lo cierto es que a mediados de los años cincuenta una serie de poetas, algo más jóvenes que los anteriores, comienza a irrumpir en el panorama poético español a medida que van apareciendo los nuevos libros de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, de José Hierro, de Ángela Figuera, de Victoriano Crémer, de Eugenio de Nora, etc., para consolidar una estética comprometida a la altura de los debates sobre el realismo social y el compromiso del escritor que se desarrollan en esos años en el mundo occidental. Ellos asumen pronto la necesidad de hacer un uso político de la literatura y de la escritura poética. Se ha adjudicado habitualmente a estos poetas más jóvenes el tránsito de la “poesía social” característica de la primera mitad de los años cincuenta a una “poesía crítica”, que definiría el período que discurre en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, para marcar así una transición desde una poética mayoritaria y colectiva al tratamiento de las cuestiones políticas en forma de juicios individualizados y al empleo de una actitud crítica con una voluntad más concreta, así como una renovación formal que asume la incorporación de elementos coloquiales y narrativos. Lo cierto es que algunos de los poetas más destacados de la primera generación de posguerra habían adelantado buena parte de esos elementos; sin duda, es el caso de Blas de Otero, que en sus libros de estos años (*Pido la paz y la palabra*, 1955; *Ancia*, 1958; *En castellano*, 1959; y *Que trata de España*, 1964) ofrece un modelo estético fundamental, no solo para la evolución de la poesía social a la poesía crítica, sino también en el proceso de renovación formal que emprenderá la poesía en los años sesenta; o el de Gabriel Celaya, con *Cantos iberos* (1955), *De claro en claro* (1956) y *Las resistencias del diamante* (1958). No obstante, en los nuevos poetas comienza a observarse una cierta actitud objetivista, que trata de otorgar una mirada más distante y crítica sobre la realidad española del momento: el dilema del “compromiso” y el realismo objetivista serán las directrices estético-ideológicas del grupo a partir de la mitad de los años cincuenta. Y así comienza a hacerse patente, no tanto en los primeros libros, sino en los que estos autores publican en torno a 1960: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González; *Pliegos de cordel* (1963), de José Manuel Caballero Bonald; *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral; *Salmos al viento* (1958), *Claridad*



(1961) y *Años decisivos* (1961), de José Agustín Goytisolo; *Poemas a Lázaro* (1960), de José Ángel Valente, etc. La publicación en 1960 de la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* presentaba, con el aval de la tradición poética más reciente, a un grupo de poetas jóvenes que se signaba bajo la “conciencia realista”, a la que se le “puede aplicar el adjetivo social”. Tal como señalaba el antólogo, este grupo de jóvenes poetas venía a ser la culminación histórica de un proceso iniciado en la poesía y la crítica de Antonio Machado, que partiendo de una actitud simbolista, venía a romper con esa tradición; los nuevos poetas demostraban, según se apuntaba allí, el fin de esa tradición simbolista y su suplantación por una conciencia histórica y dialéctica. Estos poetas, según apuntaba Castellet, “tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia de la novela y el teatro”, lo que justifica la “razón narrativa” de sus versos y la tendencia “hacia una poesía realista”, caracterizada por “la sencillez expresiva” y el “lenguaje coloquial”, el autobiografismo y la voluntad de exorcizar la memoria de la niñez. Los jóvenes poetas seleccionados, que asumían parcial o totalmente esta estética socialrealista, eran: Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Seguramente era difícilmente adscribible la poesía de Claudio Rodríguez a la estética generacional definida por Castellet entonces y hay que considerar también que no toda la joven poesía a la altura de 1959 confluía en el socialrealismo, ni que este suponía una ruptura radical con la tradición simbolista.

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

Finalmente a los amigos,  
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.

Ahí tenemos el elenco completo de los amigos poetas, los “compañeros de viaje” baudelerianos y nerudianos, pero también políticos (“compañero de viaje” se consideraba a aquel que estaba próximo al Partido Comunista, aunque no estuviera afiliado), que participan de una estética común (la “poesía social”): Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel (Pepe) Valente, Gabriel Celaya y Gabriel Ferrater, José Manuel Caballero Bonald, el pintor Miguel Barceló, José Agustín Goytisolo y Blas de Otero. Todos ellos habían participado en el homenaje a Antonio Machado en febrero. Testimonio poético de aquel homenaje podemos encontrar en la obra de todos ellos; pero quizás cabría destacar los versos del recientemente fallecido Ángel González en “Camposanto en Colliure”, incluido en *Grado elemental* (1962):

Aquí paz,  
y después gloria.

[..]

Dramático destino,  
triste suerte  
morir aquí  
    –paz  
y después...–  
    perdido,  
abandonado  
y liberado a un tiempo  
(ya sin tiempo)  
de una patria sombría e inclemente.

[...]

Quisiera,  
a veces,  
que borrara el tiempo  
los nombres y los hechos de esta historia  
como borrará un día mis palabras  
que la repiten siempre, tercas, roncadas.

Los versos de Gil de Biedma se hacían eco seguramente de otros que Blas de Otero, residente en esos años en Barcelona, había escrito en su “Coral a Nicolai Vaotzarov”, incluido en *En castellano* (1959), leído sin duda en los coloquios de Formentor, celebrados del 18 al 25 de mayo de 1959, otro de los actos grupales que acontecen ese año, pues el poema se incorpora al número de *Papeles de Son Armadans* que se publica en 1960 donde se reúnen poemas y textos de los autores que participaron en aquellos coloquios:

Todos los nombres que llevé en las manos  
–César, Nazim, Antonio, Vladimiro,  
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragon, Rafael y Mao–, humanos  
mástiles, fulgen, suenan como un tiro  
único, abierto en paz sobre el papel.

El listado apenas podía encubrir los nombres de toda una tradición de poetas que alimentaba directamente la poesía comprometida a fines de los años cincuenta, y en la que, sin duda, el propio Blas de Otero era un eslabón fundamental: César Vallejo, Nazim Hikmet, Antonio Machado, Vladimiro Maiakovsky, Paul Éluard, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Louis Aragon, Rafael Alberti y Mao Tse-Tung.

Pero los versos citados de Jaime Gil de Biedma apuntan a otro tema que se desarrolla en muchos de estos poetas y que describe uno de los efectos inmediatos de su escritura comprometida y social: la mala conciencia. “Señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social”, escribe el poema, y señala claramente la dimensión autocrítica que va a adquirir una parte de la poesía comprometida a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. La “mala



Sean ellos sin más preparación  
que su instinto de vida  
más fuertes al final que el patrón que les paga  
y que el *salta-taulells* que les desprecia:  
que la ciudad les pertenezca un día.  
Como les pertenece esta montaña,  
este despedazado anfiteatro  
de las nostalgias de una burguesía.

Pero también expresa una conciencia marxista de la vinculación de los medios de producción a la formación de las conciencias, de modo que “el capitalismo de empresa familiar” va a tener como consecuencia esa propensión melancólica a vagar por los lugares del pasado, la actitud imaginaria y el “ejercicio de la irrealidad”, de que se habla en “Ribera de los alisos”, pero también la “mala conciencia” burguesa, que va a derivar en la actitud crítica apuntada. En cierto modo, “Biotz-begietan” y “Barcelona ja no és bona...” pueden representar una pareja construcción simbólica de un personaje poético que se ofrece como ejemplo de una evolución ética, que se marca bien con su fusión en una nueva utopía superadora del estadio presente de la Historia, bien como la ruina de la ideología que sustenta el presente *status quo*. En ambos casos, nos encontramos con un proceso de autoinmolación del personaje poético para renacer a una nueva vida, en la que se hace realidad el modelo utópico desde el momento en que se enuncia. El espacio urbano, a su vez, aparece claramente como un espacio simbólico, como el escenario, el “anfiteatro”, en que discurre la existencia circunstanciada del personaje poético y en el que se escenifica el conflicto social del que es testigo y en el que participa.

El tema del resentimiento va a caracterizar muchos de los poemas comprometidos que escriben en estos años algunos de los más destacados jóvenes poetas. Se trata básicamente de desmontar una formación, el modelo educativo recibido, de mostrar la conciencia de desapego de la clase social en la que se nació y se creció y del sistema de poder que esta sustenta, pero a partir de una auto-inspección, de una búsqueda consciente a través de la memoria, para descubrir, en una actitud crítica, la formación de una conciencia vinculada a una determinada clase social. Es lo que encontramos, por ejemplo, en “Apellido industrial”, incluido en *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral:

Apellido industrial

Mucho tiempo,  
en las raras visitas, cuando iba  
ganando día a día, me produjo  
una impresión amable.  
Quedaba un olor acre,  
como a tinta, y un sabor de madera y hierro nobles,  
la memoria del ruido y las imágenes  
maravillosamente descompuestas.  
Recordaba una esquina  
gastada por las manos,  
tierna como la voz del padre,  
y un lugar con esferas de mármol.

Pero aquel portalón  
que un día cruzaba  
y otro día olvidaba, por motivos  
casi mágicos,  
se fue haciendo presente.

Allí estaba mi nombre  
escrito, allí por las mañanas  
temprano terminaba la luz,  
el aire..., y todo cuanto hacía,  
todo estaba pagado, todo a crédito  
de libertad rendida, de conciencia  
confusa...

No, no quiero, dije  
mirando los montones  
de escombros,  
la tierra verde y negra de la calle futura.  
...y una muchacha triste que pasó  
sin prisa...  
Y era libre  
sólo para decidir lo que no importa.

Evidentemente, el poema, que data de junio de 1958, se refiere al apellido Barral y a las Industrias Gráficas Seix y Barral Hnos. que nacieron en 1911, fundadas por el padre y el tío del poeta. El propio poeta ha evocado en sus memorias *Años de penitencia* las sensaciones al entrar

a trabajar en la empresa familiar: “Sabía que ingresar en la industria familiar era aceptar como propio el mundo que en la infancia identificaba con el primo G., el mundo sórdido de los valores pequeñoburgueses particularmente catalanes, el universo tenderil en cuyo antagonismo se fundaba en gran parte mi personaje en aquel momento. Sabía que era aceptar la ley del grupo familiar”. Es precisamente esa posición antagónica la que el poema refleja, y la renuncia que implica los versos finales: “Y era libre / sólo para decidir lo que no importa”.

En términos generales, pueden establecerse tres grandes núcleos temáticos dentro de la práctica de la poesía social a mediados de los años cincuenta y primeros sesenta, que abarcarían el resto de motivos y funciones. En primer lugar, la crítica del pasado y del presente históricos, con sus injusticias y desigualdades, que puede adquirir una dimensión personal en una reflexión crítica, o en el análisis de la guerra civil (vivida como niño o en la que se participó de joven) y sus consecuencias políticas. En segundo lugar, el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico en el que se superen las penalidades de las circunstancias históricas presentes; los modelos de la URSS, Cuba, la China de Mao, etc. ofrecen el camino para el desarrollo de esa utopía. Por último, estaría el tema de la palabra poética, la intención de hacer de la palabra poética un instrumento de acción (“Actos” denominará Celaya a sus poemas), no solo un medio de estímulo para la conciencia liberadora de la transformación humana, sino también una realidad que en su propio decir actualice parte de la utopía que propone, que en su propia denuncia supere el estadio histórico de la injusticia que relata. Entonces el compromiso va a suponer fundamentalmente una cuestión de escritura, una cuestión de lenguaje; el mero hecho de la escritura literaria se constituye en un acto de libertad, el solo hecho de nombrar la utopía supone su existencia en el poema, el mero hecho de nombrar supone una conquista frente al poder totalitario que usurpa el lenguaje e impone el silencio. Los títulos de los libros de Blas de Otero, por ejemplo, resultan significativos, en su referencia al lenguaje, a la palabra, a este respecto: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano y Que trata de España*. La fe en la potencialidad de la palabra poética es innegable en estos casos, y la conciencia de que el relato de la Historia es la propia historia del relato, pone de relieve una conciencia de la posibilidad de usurpar al poder omnímodo de la dictadura, pero también del capitalismo avanzado imperante, el empleo con fines totalitarios del lenguaje. Unos versos de *Que trata de España* resultan bien significativos de este poder de la palabra para arrebatarse el lenguaje al

poder, y su relato de los hechos; la referencia es, evidentemente, a la Guerra Civil española, en este caso:

Patria  
perdida  
recobrada  
a golpes de silencio,  
plaza de la estación, en Córdoba,  
blanco muro  
de Aldea del Rey,  
todo  
perdido  
en la lucha,  
día a día  
recobrado  
a golpes de palabra.

La patria perdida “en la lucha”, durante la guerra civil, es ahora recobrada “a golpes de silencio”, “a golpes de palabra”; “Escribo y callo”, había constatado en “Biotz-begietan”. El verdadero enfrentamiento con el poder no se establecía tanto en la reiteración de una serie de consignas políticas en los poemas, ni en las escasas lecciones de marxismo que pudieran transmitir, aunque también; la verdadera lucha con el poder acontecía en el lenguaje, en la lucha por recuperar el lenguaje usurpado por el poder, y construir un discurso, un relato de la Historia distinto. No es extraño que uno de los poemas más significativos de *Que trata de España* (1964) y uno de los textos poéticos más celebrados por los poetas comprometidos en la lucha contra el franquismo en aquellos años sea “Cartilla (poética)”, donde se sintetizan las claves del compromiso ético de la escritura poética:

Cartilla (poética)

La poesía tiene sus derechos.  
Lo sé.  
Soy el primero en sudar tinta  
delante del papel.

La poesía crea las palabras.  
Lo sé.  
Esto es verdad y sigue siéndolo  
diciéndola al revés.



La poesía exige ser sinceros.  
Lo sé.  
Le pido a Dios que me perdone  
y a todo dios, excúsenme.

La poesía atañe a lo esencial  
del ser.  
No lo repitan tantas veces,  
repito que lo sé.

Ahora viene el pero.

La poesía tiene sus deberes.  
Igual que un colegial.  
Entre ella y yo hay un contrato  
social.

Ah las palabras más maravillosas,  
“rosa”, “poema”, “mar”,  
son *m* pura y otras letras:  
*o, a...*

Si hay un alma sincera, que se guarde  
(en el armario) su cantar.  
¿Cantos de vida y esperanza  
serán?

Pero yo no he venido a ver el cielo,  
te advierto.  
Lo esencial  
es la existencia; la conciencia  
de estar  
en esta clase o en la otra.

Es un deber elemental.

La aparente sencillez de dicción del poema oculta no obstante una compleja elaboración, no solo con referencias intertextuales más o menos explícitas (Rubén Darío, Rousseau, Lorca), sino también con una compleja composición estrófica y métrica, basada en un paralelismo evidente, que a primera vista parece natural y espontánea. La “cartilla” resulta así diáfana sin perder un ápice de su potencialidad poética: la

poesía tiene un compromiso social, un deber y una obligación con el mundo circundante; ese deber es nombrar la realidad, no la belleza tipificada, que es un concepto de construcción de clase social; “la existencia precede a la esencia”, había escrito Sartre, y en consecuencia no hay una conciencia previa a la pertenencia a una clase social, sino que la conciencia individual es un producto histórico y de clase.

Sin duda, esta preocupación central por la palabra poética, por la función de la poesía y del lenguaje en el mundo contemporáneo, esa dimensión metapoética tan importante dentro de la poesía comprometida a finales de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, iba a descubrir un elemento fundamental para el desarrollo poético y estético siguiente: el problema de la *contenidización* de la forma; que, como subrayaba Theodor W. Adorno por esos años, “la clave de todo contenido del arte reside en su técnica”. De ahí que se vaya produciendo un progresivo desplazamiento desde la reflexión sobre los tratamientos temáticos, hacia la reflexión formal, hacia la concienciación de que es el medio el que resulta problemático y no los contenidos que transmite, que es en el lenguaje y en su uso donde acontece el verdadero enfrentamiento con el poder. En consecuencia, los modelos poético-narrativos se complejizan para dar cabida a un desarrollo más efectivo de las tácticas lingüísticas, de la lucha dentro del lenguaje, del compromiso social fundado en el compromiso lingüístico. El socialrealismo, criticado ya desde 1958 y desplazado como modelo de arte proletario en los países de la órbita soviética, y el realismo crítico, más allá de la “teoría del reflejo”, según el modelo lukacksiano, con su actitud objetivista próxima muchas veces al *nouveau roman*, van dejando paso a un realismo dialéctico, en el que el modelo brechtiano tiene una impronta importante, mucho más complejo, que exige la actualización de los modelos expresivos y asume la integración transformadora de la obra en el proceso dialéctico del desarrollo histórico, asumiendo la posibilidad de una dialéctica negativa como la que postula la Escuela de Frankfurt. A su vez, los modelos estructuralistas van mostrando la complejidad de los sistemas comunicativos. Todo ello viene a poner en crisis la concepción mimética de la obra de arte, del poema, pero no así la propia noción de compromiso en la escritura. A medida que las estructuras de poder se utilizan en sus instrumentos, se van utilizando los modelos de su enfrentamiento. En este sentido, no es extraño que el tecnocraticismo que caracteriza los gobiernos franquistas a comienzos de los años sesenta (no olvidemos que esos técnicos eran el resultado de la formación en las estructuras de

poder de la dictadura), pero también los modelos de poder en Occidente, requiera un modelo de compromiso artístico y poético, un modelo de enfrentamiento, diferente. La aparente desideologización de las estructuras de poder, y paralelamente de los órganos que se enfrentan a ellas, supone la asunción de los modelos políticos que sustentan esas estructuras de poder. No en vano, a la altura de 1965 proclamaba uno de los tecnócratas del franquismo, Gonzalo Fernández de la Mora, *El crepúsculo de las ideologías*, para subrayar que cuanto mayor es el desarrollo cultural y económico de una sociedad más difícil resulta tomar decisiones públicas basadas en criterios ideológicos y por lo tanto estas decisiones han de basarse en criterios estrictamente técnicos, científicos; ¡como si ese aparente cientifismo tecnocrático no estuviera respaldado por un soporte ideológico al que le sirve de cobertura y del que es cómplice!

Lo cierto es que a la altura de 1965, cuando se publica la *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, de la mano de Leopoldo de Luis, la corriente poética denominada como “poesía social”, parece haber entrado en crisis, o al menos el modelo de representación poética del compromiso ideológico que esa modalidad había venido desarrollando. No es extraño que, reseñando la aparición de esta antología en el número de *Ínsula* correspondiente a enero de 1967, Julia Uceda hablara de “La traición de los poetas sociales”. La polémica desarrollada desde al menos diez años atrás en torno a los conceptos de conocimiento y comunicación como definatorios de la esencialidad poética, que se integraba en el debate estético europeo de la época (T. S. Eliot y Gottfried Benn, entre otros), también había contribuido a que esa modalidad poética buscara vías de transformación. El “formalismo temático” en que había caído la poesía social, según había denunciado José Ángel Valente en 1963, la frustración que supone el fracaso de esa estética, tal como la describe Jaime Gil de Biedma a la altura de 1965 en su “Carta de España”, publicada en el semanario neoyorquino *The Nation*, no hacían sino cimentar un aspecto que algunos de estos jóvenes escritores habían percibido ya en el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, celebrado entre el 14 y el 20 de octubre de 1963 en Madrid: que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían practicando y sustentando teóricamente, había entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales. Lo significativo es el mayoritario rechazo de la estética social en una antología, como la mencionada, que viene definida

por ese signo. Ángel Crespo, por ejemplo, criticará en la poesía social que “se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo”, lo que ha llevado a una “crisis de expresión” que conlleva una crisis de “valores”; Valente hablará de la “antañona *poesía social*”; y Jaime Gil de Biedma apuntará, dentro de la línea cognoscitiva: “la poesía me parece una tentativa [...] por hacer nuestra vida un poco más inteligible”. Aunque también es cierto que dentro de las filas de la joven generación se sigue defendiendo una estética comprometida. Así, Ángel González declara: “yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúa al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo”. Y José Agustín Goytisolo, admitiendo la razón de algunas de las acusaciones hechas a la práctica poética social, apunta: “sigo creyendo [...] que el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social”. Tal como escribiría Manuel Vázquez Montalbán en su poética para la segunda edición de esa antología, “¿Qué puede hacer la literatura política [...] frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida después a través de medios informativos cada vez más alienantes?”. La respuesta se le hacía evidente al escritor catalán: “en la actualidad, la significación de *poesía social* se corresponde a la función de un modesto tirachinas”. Sin embargo, la respuesta, que el propio Vázquez Montalbán ejemplificaría en algunos de los mejores y más críticos poemas de *Una educación sentimental* (1967), como “Conchita Piquer”, “SOE”, etc., podía ser muy distinta, mostrando la posibilidad de la apropiación de esos modelos formales de la cultura de masas para una escritura comprometida; los modelos formales de la cultura de masas podían reintegrarse en un modelo de escritura que fomentara una actitud crítica, incorporando así técnicas de sincopación, estructuras fragmentarias, cambios de perspectiva, estructuras musicales, etc. En cierto modo era lo que venía haciendo en esos años el Pop Art, y es evidente que cabe una lectura crítica en esa concepción artística que incide fundamentalmente en la disolución de las fronteras entre arte elevado y cultura de masas (no se olvide, por ejemplo, que en 1968 se publicará *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco), lo que supone un cuestionamiento fundamental de la institución Arte, y un efecto social determinante. Es, sin duda, lo que viene a subrayar ya a comienzos de los años setenta, con una ironía radical, heredera de la mejor vertiente de Ángel González, el poema “Arte popular”, de Aníbal Núñez:

Arte popular

“Viva mi amo manuel sánchez  
en compañía muchos años  
de su querida esposa carolina  
garcía vecinos en la villa  
de paradinas de san juan  
jurisdicción de peñaranda mayo  
del año del señor 1861”

reza

el cuerno cebador de pólvora que ángel  
briones natural  
y vecino también del referido  
pueblo grabara a punta de navaja  
en el escaño en la cocina cuando  
no había labor en la heredad y fuego  
en el hogar ardía de sarmientos:  
las granadas el cárabo  
el sol brillante los claveles  
y la serena de la mar quedaron  
grabados mismamente  
para que luego Manuel Sánchez  
natural asimismo y no vecino  
del pueblo nada quiere  
saber vendiera el cuerno  
de su tatarabuelo y el sobrado  
por dos consumiciones con derecho  
ni a escándalo en la sala  
de fiestas desertor  
del arado y con piso  
con tresillo y portero  
calefacción central el campo  
es muy sacrificado y estas cosas  
hay quien las colecciona.

Es la ruina de un modelo de vida, el mundo rural que había cimentado la economía española durante siglos, ante la avalancha de una falsa modernización, lo que el poema de Aníbal Núñez plantea; la crisis de ese modelo de vida implica la crisis de los valores que lo sustentan (“el campo / es muy sacrificado”) y su suplantación por una serie de valores más superficiales (“piso / con tresillo y portero”), que condicionan la moderna sociedad de consumo. Pero la crítica se realiza precisamente

asumiendo esos elementos (sincopación, fragmentación, los modelos de la música *pop*, etc.) que emplean los medios de comunicación de masas en esa sociedad de consumo. Una formalización de una poesía crítica frente al modelo desarrollista que se estaba implantando en la España de la segunda mitad de los años sesenta, próxima en algunos casos a los modelos expresivos desarrollados por Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán o, más adelante, Aníbal Núñez, es la que desarrollan también los poetas de la revista leonesa *Claraboya* (1963-1968), con su propuesta de una poesía dialéctica, de la mano de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro. Es el caso de “Actos”, de Agustín Delgado:

Actos

Ya tiene televisión  
y sabe muchos anuncios de memoria.  
Su mujer tiene un niño  
y sabe muchos anuncios de memoria.  
Y serán muy felices.

Ya abrió una cuenta corriente  
y sabe muchos ritmos de memoria.  
Compró un tocadiscos  
y su mujer canta de memoria.  
Son muy felices.

Ya es como quien dice el jefe  
y se sabe la fábrica de memoria.  
Y su mujer dice  
que ya abrió otra cuenta corriente  
para ser felices.

Ya fueron a cenar  
con el economista y el ingeniero  
y salió todo bien  
porque todos sabían anuncios de memoria  
porque ellos sí que son felices.

Ya juegan al póker  
y se saben muchas jugadas de memoria.  
Ya fue su mujer

a las reuniones de acción católica de memoria.  
Evidentemente: son felices.

Ya se acabó la historia  
porque todos nos la sabíamos de memoria.

Contra esa sociedad de consumo, que se encuentra en el Madrid de la época a su vuelta de Cuba en 1968, arremetería Blas de Otero, quien integra en sus poemas de estos años referencias a Bob Dylan y al *Sgt. Pepper's* de The Beatles junto a versos de César Vallejo o de Nazim Hikmet, en "Hojas de Madrid", apropiándose también de esos mismos elementos:

ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,  
inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo,  
ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos,  
a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico

En un sentido muy diferente, aunque también con una actitud crítica semejante, los modelos musicales de los blues y los espirituales negros, popularizados por los medios de comunicación de masas, van a servir como sustento para una expresión crítica en sendos poemarios que se escriben a mediados de los años sesenta: *Blanco Spirituals* (1967), de Félix Grande, y *Blues castellano* (1961-1966, publicado en 1982), de Antonio Gamoneda. Sobre los modelos musicales que tejen el lamento de los negros norteamericanos, se levanta un modelo de expresión poética de los oprimidos en que, como recordará Gamoneda evocando palabras de Sartre, empleando la lengua del opresor, esta se torna una lengua revolucionaria. Hikmet, Brecht, los *Spirituals* negros, Vallejo, el cine de Antonioni, etc. son elementos que contribuyen a transformar la concepción de la poesía comprometida en estos años:

Malos recuerdos

La vergüenza es un sentimiento revolucionario.  
Karl Marx

Llevo colgados de mi corazón  
los ojos de una perra y, más abajo,

una carta de madre campesina.  
Cuando yo tenía doce años,  
algunos días, al anochecer,  
llevábamos al sótano a una perra  
sucía y pequeña.

Con un cable le dábamos y luego  
con las astillas y los hierros. (Era  
así. Era así.

    Ella gemía,  
se arrastraba pidiendo, se orinaba,  
y nosotros la colgábamos para pegar mejor).

Aquella perra iba con nosotros  
a las praderas y los cuestos. Era  
veloz y nos amaba.

Cuando yo tenía quince años,  
un día, no sé cómo, llegó a mí  
un sobre con la carta del soldado.

Le escribía su madre. No recuerdo:  
“¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.  
No te puedo mandar ningún dinero...”

Y, en el sobre, doblados, cinco sellos  
y papel de fumar para su hijo.  
“Tu madre que te quiere.”

    No recuerdo  
el nombre de la madre del soldado.

Aquella carta no llegó a su destino:  
yo robé al soldado su papel de fumar  
y rompí las palabras que decían  
el nombre de su madre.

Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,  
pero aunque tuviese el tamaño de la tierra  
no podría volver y despegar  
el cable de aquel vientre ni enviar  
la carta del soldado.



Franco moriría el 20 de noviembre de 1975 y con él, descabezado políticamente el régimen con la muerte del almirante Carrero Blanco, en 1973, se desmoronaba el régimen dictatorial que se había sustentado en torno a su persona. *La ilustración poética española e iberoamericana*, una de las revistas poéticas juveniles más importantes de los años setenta, de la mano de Antonio Martínez Sarrión, que ya había publicado en su número correspondiente a junio de 1975 un soneto de trece versos de José Bergamín, donde, en acróstico, podía leerse “Viva Franco rey”, celebraría el primer aniversario de la muerte del dictador, y la última aparición pública de la revista, con una portada del ilustrador y dibujante Ricardo Zamorano en la que se reproducía el retrato de un Franco agónico y deforme, con aspecto de engendro monstruoso, pero a la vez con elementos satirizantes. Era el último homenaje que la revista rendía burlescamente a un régimen político, a una dictadura, que se había impuesto durante casi cuatro décadas y que había sembrado el terror entre sus súbditos, y, lo que es casi peor, el desaliento, la frustración absoluta, la humillación y el silencio. Muchos de los poetas que publicaban en aquellas páginas solo habían conocido el régimen franquista. La Transición democrática se iniciaba entonces y la aprobación de unas cortes constituyentes y la convocatoria de elecciones democráticas después de las últimas, celebradas en febrero de 1936, abrían las expectativas de un pueblo que había sido sometido por una dictadura brutal. 1977 iba a convertirse en un año fundamental para la sociedad española y para la poesía. El 15 de diciembre de 1976, se había aprobado en referéndum el proyecto de reforma política; el 9 de abril de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez legalizó el PCE; el 12 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España desde 1936, poniendo fin a un período iniciado el 18 de julio de 1936. Uno de aquellos jóvenes poetas de hace treinta años, Diego Jesús Jiménez, militante durante años en el PCE recién legalizado, evocaría aquellos momentos de la incipiente democracia en su poema “Noche de San Juan (1977)”, incluido años más tarde en su libro *Bajorrelieve* (1990). Como sabemos, la noche de San Juan, el 24 de junio, se queman hogueras en una celebración ritual cristianizada del solsticio de verano; lo que en este poema se quema simbólicamente en la hoguera de San Juan es todo un período de la Historia de España: el de la dictadura franquista.

NOCHE DE SAN JUAN

(1977)

¿Y aún está aquí? ¿Y todavía  
sigue en pie este pueblo? Aún alza el vuelo aquel alón y el cascabel del  
trino  
que creyeron vencido, es canto. Aún traen los días  
olor a zarza y a tomillo  
y a aliaga en flor.  
Noche en la que tan sólo un ruido  
de fracaso y carcoma sobrevoló la vida. Ante esta hoguera  
cuya llama es de amor, y cuyas ascuas  
son calor solidario, bajo sus entrañables pétalos que  
no son de humo sino de dicha eterna, sin armaduras,  
sin espadas ni yelmos, sin murallas, con sangre  
de otro tiempo, sobre fuentes heladas, desde los ojos nocturnos de los  
bosques, tras la [mirada de silencio y olvido  
que vive en los espejos, ante los cuerpos que indefensos se aman, en la  
penumbra de [los siglos  
sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra.  
No murió todo. No acabaron con todo. En esta hoguera, bajo esta inmensa  
luz que ilumina y mueve  
en su compás al hombre, yacen noches de cárcel, se consumen armarios,  
cerraduras,  
comisarías, celdas, llanto  
del que el pueblo ha hecho leña, luz  
en torno a la cual baila y bebe, corro celeste en el que bajo sus estrellas  
anidaría siempre.  
Todo lo que un día creyeron  
reducido a cenizas  
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema  
su miserable historia.