

En torno a la "poesía social": Constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra.

Laura R. Scarano

La llamada "poesía social" -'inscripta en el contexto de la literatura de posguerra española, dentro de una corriente de propósito claramente "rehumanizador"- se incorpora a una tendencia artística "testimonial" y "neorrealista", cuya intencionalidad desmitificadora apuntó en su momento a sacudir de la poesía el lastre deshumanizado y pseudo-narcisista de la tradición simbolista y, a la vez, subvertir el código poético oficial. El rótulo elegido para definir y catalogar la novedad propuesta fue rápidamente difundido y se cristalizó en las décadas del '50 y '60 sin resolver sus alcances y potenciales ambigüedades. Surgieron varias etiquetas alternativas -poesía testimonial, de agitación, de protesta, impura, práctica, civil y política, o bien poesías prosística, narrativa, conversacional- que, aplicadas adjetivamente al objeto, practicaron una reducción del complejo semiológico "poesía" a uno solo de sus componentes (ya sea el temático, ya sea el formal). Las visibles limitaciones de estos rótulos, operadas a base de recortes hermenéuticos, no invalidan de modo alguno la riqueza y productividad que el fenómeno de esta nueva poesía (y la polémica consiguiente) suscitó en su época hasta nuestros días.¹

En este breve artículo nos proponemos tan sólo señalar la especificidad de esta nueva poesía de posguerra, mediante la distinción de aquellas formas estructurales y expresivas que produjeron un discurso anti-canónico con respecto a la norma literaria tradicional, la de un modelo simbólico y trascendentalista del arte (de inequívoca existencia en España a partir del fin del siglo). La nueva práctica poética buscó disociarse del modo inaugurado por el romanticismo y consolidado por la serie diacrónica de modernismo/ simbolismo/ vanguardia, que

respondía a un código carismático basado en la ideología de la sacralidad del arte y que configura lo que en términos europeos se conoce como "poesía moderna". Estos poetas buscaron legitimar su postura transgresora frente al canon dominante de su época: la poesía falangista comprometida explícitamente con el régimen, y la poesía neoclasicista ("garcilasista") que extremó el impulso del modelo esteticista, aunque por otras vías. Este abandono del modelo de cuño simbólico implicó la construcción de una poesía que concibió al lenguaje como vehículo de significación y función referencial con el extratexto, y que, a la vez, problematizó su objeto mismo, su especificidad y la transitividad de su función.

Las obras de autores representativos de esta tendencia (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, entre otros) constituye un desafío epistemológico que provocó una ruptura en la continuidad poética española, no sólo por el carácter subversivo o transgresor de los mismos textos con respecto a la ideología hegemónica, sino con respecto a la norma estética canónica. Este nuevo discurso supone la consolidación de una nueva práctica literaria amplia y compleja, representativa de multiformes modalidades, inscriptas todas en un mismo modelo estético básicamente referencial y deliberadamente "humanizador" o, como se ha dicho, "historicista". La dimensión temporal produce en el discurso una estructura de alusiones y procedimientos vinculados con la serie social, contextualizando permanentemente sus componentes, y produciendo un circuito de correferencialidad tanto de la historia individual (proyección autobiográfica, ficcionalización del autor empírico) como de la historia colectiva (reelaboración de tópicos y episodios del referente histórico-social).

La novedad del presente planteo reside en analizar el grado de "crisis" que esta nueva poesía representa en el panorama poético español de posguerra, que permita discernir si existe un cambio de modelo enmarcado dentro de un sistema diferente (cultural, social e histórico-político). Crisis que en términos de segmentación historiográfica puede suponer reacomodo o sustitución del modelo vigente². El cambio de función de la poesía dentro de la historia literaria y según la perspectiva abierta por Tinianov (motor de la evolución literaria) sólo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social, centrandó el análisis en la "escritura textual" e intentando desde ella comprenderla

no sólo como una suma de procedimientos discursivos sino como un replanteo de la función de los mismos en la sociedad.³

Este proceso de sustitución fue observado por Carlos Bousoño, para quien la poesía "contemporánea" (coincidente con la "lirica moderna" del famoso ensayo de Hugo Friedrich)⁴ es desplazada por una poesía "poscontemporánea" que, sin romper tajantemente con ella, "reacomoda" su repertorio y añade fórmulas a las nuevas circunstancias.⁵ Más pertinente parece la distinción de José María Castellet, desarrollada en 1960, entre poesía simbolista y poesía realista.⁶ En su lectura de la trayectoria de la poesía europea (donde incluye a la española), el simbolismo literario deriva en la práctica de "una poesía irrealista y evasiva, formalista y esteticista", "arte por el arte", "arte autónomo". El surrealismo de entreguerras "viene a ser la última tentativa del irrealismo para mantener su dominio espiritual a través de la literatura y el arte, así como el último intento por conseguir esa libertad absoluta que había sido, en la Europa de finales de siglo, la gran ilusión de la burguesía" (31-32). Esta continuidad de sistema entre el esteticismo del simbolismo y la vanguardia ya ha sido estudiada con rigor por Peter Bürger, quien define el concepto clave de "autonomía artística" por "la separación histórica de los productores respecto a sus medios de producción"⁷

Será entonces, volviendo a la tesis de Castellet, en Inglaterra con Auden y Spender, en Alemania con Brecht, con algunos surrealistas franceses "arrepentidos" y el grupo de poetas revolucionarios soviéticos como comience a practicarse una poesía de tipo realista en Europa. Poesía que plantea agudamente la relación del poeta con la sociedad, ya que entre uno y otro modelo media un cambio estructural de la organización social. El poeta de tradición simbolista sostenía una relación dialéctica con la burguesía en el poder (de rechazo ideológico y adhesión social) y, sintiéndose "diferente" tanto de la mentalidad mercantilista burguesa como del pueblo inculto, creó en el arte su propio mundo inaccesible tanto para unos como para otros. El poeta realista, por el contrario, se siente "apremiado" por el quehacer histórico y asume una responsabilidad social dentro de una sociedad estructuralmente diferente (con mayor movilidad de clase, reivindicaciones sectoriales, puja ideológica, ascenso del proletariado, etc.). 1930 es el año clave cuando comienza la declinación del simbolismo en España y surge un

movimiento que irá haciéndose masivo hacia un cambio estético a través de un nuevo lenguaje coloquial y directo, "que culminará con el hundimiento definitivo del esteticismo y el triunfo de una concepción poética más atenta a la realidad circundante".⁸

El modelo al cual responden y buscan transgredir, la "teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo", es definida por Pierre Bourdieu como "una simple ideología compensatoria, suscitada por la amenaza que la sociedad intelectual hace pesar sobre la autonomía irremplazable del hombre cultivado".⁹ Este modelo de arte por el arte emergente con el romanticismo, constituye en palabras de J. Habermas "el proyecto de la modernidad estética", que asumió claros contornos en "la obra de Baudelaire, se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo".¹⁰ Si bien dicha modernidad fue inicialmente un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la "falsa negatividad de su historia" (Habermas), en España como en Europa, para la época en que despuntaba una literatura neorrealista y social, la modernidad ya era la cultura oficial. Por esta razón la práctica poética emergente en España hacia los años '50 puede ser comprendida, precisamente por su carácter de transgresión al canon oficial, como un movimiento "contra-moderno" o "pos-moderno" (sin por ello asumir los difusos y contradictorios contornos del vocablo en el debate terminológico actual). Es decir que, como observa Gregory Ulmer, emerge "una nueva práctica paraliteraria que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas".¹¹

Estos poetas "sociales" articularían pues el primer movimiento pos-moderno, que busca deconstruir la filosofía trascendentalista del arte propia del modernismo, a fin de abrir la poesía a nuevos sectores (productores y consumidores). Estos "posmodernismos de reacción", según Fredric Jameson, buscan "desafiar las narrativas dominantes con el discurso de los otros"¹², aquí en una empresa pseudo-popular que se atribuye el rol de voz de una otredad marginada cultural, social y políticamente.

No hay duda de que la voluntad común que moviliza esta poesía es la necesidad de un profundo replanteo de las representaciones culturales dominantes, cuestionando su autoridad y su supuesta validez universal. Esta crisis es anunciada por esta nueva escritura que se

propone explícitamente como una crítica radical de este discurso oficial. La condición de este nuevo discurso es su antiesteticismo y, ya que no es posible destruir el arte (el cual es, en palabras de Morse Peckman, "adapational strategy" para superar "the explanatory collapse"), la empresa en que estos poetas se embarcan es la de destruir "the most redemptive mode for the redemptively inclined members of high culture: the redemptive notion of art."¹³

Si el modelo trascendentalista del arte reducía la escritura a "un puro ejercicio de estilo", junto con una "voluntad encarnizada de proscribir del discurso todas las marcas sociales", lograba así afirmar el dominio exclusivo de los artistas sobre el arte a "un alto precio" según Bordieu, ya que para que se diera este "monopolio absoluto de la competencia propiamente artística, el precio que artistas e intelectuales debían pagar por la autonomía que les era concedida consistía en estar confinados a prácticas puramente simbólicas".¹⁴

La escritura de estos poetas sociales se construye pues "contra" una serie de pautas codificadas por la norma imperante. La tradición romántico-simbolista, llevada a su máxima potencialidad autoreflexiva por Juan Ramón Jiménez y por poetas del 27 como Guillén y Salinas, desarrolla un modelo poético tendiente a postular la absoluta autonomía de la obra. Esta idea moderna del poema reclama para sí el establecimiento de un estatuto peculiar dentro de los objetos del mundo, en tanto que correlativamente los poetas reclamaban para sí mismos el restablecimiento de un estatuto específico dentro del universo social. El texto se presentaba como una estructura construida y autónoma, con sus propios objetivos y legalidad, configurado por una práctica autoconsciente que no pretendía ser sino un espejo de su propia esencia. Partiendo de la muerte de Dios y con una honda desconfianza en el mundo, la poesía moderna se planteaba como un absoluto alternativo, sostenido por una fe "metafísica" en los poderes del poeta "demiurgo" y las ventajas de una "religión del arte" excluyente y compensatoria.¹⁵

El modelo canónico simbolista está atravesado por conceptos como conocimiento analógico de la realidad, percepción simbólica, mitificación, religión del arte, poeta-genio y vate, concepciones gnósticas y esotéricas, lector minoritario e iniciado, autonomía de la obra; centrandó la especulación poética en la universalidad y sacralidad

del proceso poético y de los elementos implicados

La nueva poesía (la practicada por Otero, Celaya y Hierro) representa la transgresión a ese modelo canónico. Desacralización del arte, marginalidad del artista, ficcionalización del referente histórico, manipulación de textos de la tradición, estructura semiótica de interlocución, fragmentarismo y perfectibilidad de la obra, lector mayoritario, van configurando un nuevo código poético centrados en los efectos de la escritura y en su receptor. El sujeto de la enunciación privilegia su rol social, el "hombre de la calle" reemplaza al poeta-vate; la escritura y su perfectibilidad a la inmaterialidad de la poesía, la producción "manual" al oficio mesiánico, el signo lingüístico al símbolo poético, la comunicación e intercambio al conocimiento metafísico y trascendente, las mayorías a las minorías, la polifonía de voces a la subjetividad lírica, el referente social a la situación atemporal e individual.

No se trata de un mero reacomodo o una continuación de lo mismo con distinto tema, sino de la propuesta sustitutiva de un nuevo modelo poético que cuestiona la lógica de los componentes metapoéticos del canon vigente.¹⁶ Los modifica en algunos casos y en otros los revierte sustancialmente. Se busca producir una brecha en el monolítico credo trascendentalista del arte moderno. Esa brecha aparece en el discurso articulada por una retórica desmitificadora que indaga los componentes metapoéticos tradicionales para cuestionarlos. Las operaciones críticas del discurso socavan la validez y jerarquía tradicional de tales componentes, desplazados por nuevos predicados que intentan edificar una visión renovada de los mismos: la figura del poeta, su rol en la sociedad, el proceso de producción, la relación con el auditorio, el sentido y alcances del poema, etc. El paradigma programático elaborado configura una estética contestataria cuyo cuestionamiento del lenguaje "hiperpoético" moderno es, a la vez, cuestionamiento del discurso cultural de la época (especialmente el asumido como oficial por el régimen franquista) y denuncia las falacias que la sociedad ha erigido como absolutos.

En estos textos la serie social (historia) se ve sometida a una representación artística basada en la documentación (transcripción) y en la elaboración subjetiva (sensibilidad). El "realismo" producido es un modo de mimesis que recorta en su objeto (idealmente: la realidad) un nivel (el histórico) y lo somete a una formulación (la poética) a partir

de una selección individual del autor. Como señala Edward Said, a ningún texto (y menos aún a estos) le es posible eludir su "especific situation", su "wordliness", la cual no se encuentra oculta dentro del texto como si fuera un misterio sino que "exists at the same level of surface particularity as the textual object itself" ¹⁷

Puestos a investigar la especificidad del fenómeno poético de posguerra y la emergencia de esta nueva práctica, veremos que no reside en modo alguno en aspectos aislados (ya sea a nivel meramente temático o por el contrario como renovación exclusivamente formal), sino en la confluencia de múltiples aspectos (de contenido al igual que de experimentación expresiva) con una común actitud de resistencia al sistema dominante estético y político, junto con la exhibición desenfadada y extrema de los límites de la poesía frente a la historia y de las contradicciones y paradojas del lenguaje en su función referencial. Se cumple aquí uno de los principios nucleares de la semiótica lotmaniana, por la cual entendemos que la emergencia de cualquier sistema cultural implica la formación de una estructura de funciones textuales peculiar de esa cultura, así como el establecimiento de un sistema de relaciones entre funciones textuales y estructuras textuales correspondientes ¹⁸

En esta poesía, como en toda práctica literaria, no es el "contenido" divorciado de la "forma", sino el proceso simultáneo de semiosis textual lo que se releva como matriz social "revolucionaria", en contra de los dictámenes facilistas de muchos críticos. Ya G. Luckács dejó aclarado que "lo verdaderamente social de la literatura es la forma". ¹⁹

Aquí tan sólo distinguiremos los niveles que articulan este nuevo discurso, ya que el tratamiento detenido de los mismos constituye un amplio y complejo estudio que abordamos en un libro específico. ²⁰ Las matrices generales de esta escritura son tanto la materialidad del texto como los sujetos implicados en el proceso (autor-lector). ²¹ Podemos detectar innegables estructuras discursivas que avalan e implementan los presupuestos teóricos elaborados en el nivel autorreferencial.

* Las alternativas de construcción del sujeto escritural, la revisión de las posturas tradicionales y las estrategias de enmascaramiento, dispersión o modulación de las voces enunciantes

* Las germinales teorías sobre el lector en el discurso, la reflexión dialéctica en torno al destinatario escritural (narratario) y la audiencia real de los textos (lector empírico)

* La materialidad textual expuesta como matriz polémica del enunciado, enfocando sus diversos niveles: la finalidad de su construcción, las alternativas de su producción, circulación y consumo, el aparato estructural que la constituye, su condición bifronte de objeto poético y práctica significativa, su determinación contextual y sus relaciones con las estructuras de poder (ideología oficial, censura, resistencia, código estético dominante).

* Las categorías discursivas que implementan los postulados autorreferenciales se articulan mediante el diseño de modalidades compositivas, que funcionan como estrategias de transgresión del canon retórico tradicional: empleo del intertexto, polifonía, collage y montaje, estructura dialógica de enunciación, heteroglosia e hibridez discursiva, neoexperimentalismo, alegorización, parodia e ironía, etc.

En síntesis, la importancia de esta nueva poesía reside en su capacidad de producir un discurso poético que contextualiza permanentemente sus componentes y somete la especulación teórica a un reciclaje del lenguaje en las líneas de rehumanización e historicación que funcionan como matrices culturales de la época de posguerra; claramente orientada a una revisión profunda del sentido y alcances de la práctica literaria como del rol del intelectual en el acontecer histórico-social contemporáneo. La nueva práctica poética, bautizada en su estadio fundacional como "poesía social", se elabora entonces a partir de un modelo estético realista y a la vez experimental, literario y paraliterario, textual y contextual. Propone además una reformulación de su circuito de consumo (libro y canción) y de su misma naturaleza por el entrecruzamiento de dos sistemas, oral y escrito, oponiendo a los textos hegemónicos lo que Edward Said denomina "una contrapráctica de interferencia", que subraya las afiliaciones sociales de los textos.²² La intencionalidad mimética produce un discurso ex-centrado, volcado a los problemas acuciantes del presente histórico, tensando los difusos contornos del texto poético en un juego verbal y una práctica social de fronteras abiertas; empresa sintetizada con elocuencia en estos versos de unos de sus practicantes, José Agustín Goytisolo:

*Quiero dejar
escrito
lo que pasa*

NOTAS

¹ - Jan Lechner, "Preliminares para un estudio de las poéticas de posguerra", **Entre la cruz y la espalda: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora**. Madrid: Gredos, 1984, 206

².- Grinor Rojo en un capítulo de su libro. "Práctica de la Literatura, historia de la literatura" define algunos conceptos que resultan operativos para nuestro análisis: el concepto de "crisis" de modos de producción literaria, "reacomodo o sustitución" y "códigos o prácticas dominantes" dentro de la historia de la literatura vista como una "historia de historias", donde conviven prácticas y modos de producción diferentes que se integran dentro de un mismo sistema con diferente rango y cierta autonomía relativa. Cfr. **Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual**. Santiago de Chile: Pehuén, 1989, 41-42

³ - En esta "salida" de los estrechos límites del formalismo, propugnada por Tinianov, Mukarovsky y Bakhtin, hasta Benjamin y Brecht, incorporamos una perspectiva sociológica que muestra cómo la serie extratextual condiciona los cambios de función del complejo textual

⁴ - Hugo Friedrich, **Estructura de la lírica moderna**. Barcelona: Seix Barral, 1959

⁵ - Véase también de C. Bousoño, **Epocas Literarias y evolución**. T II. Madrid: Gredos, 1981

⁶.- José María Castellet, **Veinte años de poesía española. 1930-1950. Antología**. Barcelona: Seix Barral, 1960, 27-105

⁷ - Peter Bürger, **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987, 84

⁸.- Juan Cano Ballesta, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)**. Madrid: Gredos, 1972, 263.

⁹.- Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en **Problemas del estructuralismo**. Madrid: Siglo XXI, 1971, 141

¹⁰.- Junger Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en H. Foster et. al., **La posmodernidad**, Barcelona: Kairós, 1983, 21

¹¹.- Gregory Ulmer, "El objeto de la poscrítica", en Foster, 1983, 125-163

¹².- Fredric Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Foster, 1983, 165-186.

¹³.- Morse Peckharn, **Romanticism and behavior**. Columbia: University of South Carolina, 1976, 31

15 En torno a la "poesía social" española

¹⁴ - Pierre Bordieu, **Campo de poder y campo intelectual**. Buenos Aires: Folios, 1983, 28

¹⁵ - Sobre la estética simbólica y la consideración del absoluto poético en la lírica moderna alguno de los estudios más significativos son además del de Friedrich ya citado:

Marcel Raymond, **De Baudelaire al surrealismo**. México: F.C.E. 1960; C.M. Bowra, **La herencia del simbolismo**. Bs.As: Losada, 1961; Ana Balakian, **El movimiento simbolista**. Madrid: Guadarrama, 1969; Antonio Blanch, **La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa**. Madrid: Gredos, 1976. Y el estudio ya canónico sobre el romanticismo como concepto amplio de Morse Peckham, **Romanticism and behavior**. *Collected Essays II*. Columbia: University of South Carolina Press, 1976.

¹⁶ - Utilizamos la palabra "canon" no en el sentido estricto de conjunto rigidamente determinado de reglas, normas y prescripciones, sino en el sentido más amplio de tendencia estética dinámica pero definida, consagrada históricamente en términos académicos y oficiales.

¹⁷ - Edward Said, **The World, the text and the Critic**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, 39.

¹⁸ - Cfr. Juri Lotman, "The content and structure of the concept of literature", *PTL* 1, 2 (1976): 339-356. Cfr. también **Estructura del texto artístico**. Madrid: Istmo, 1982.

¹⁹ - George Luckács, **Sociología de la literatura**. Madrid: Península, 1973, 67.

²⁰ - Laura R. Scarano, Tesis doctoral: **La poesía de Bals Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal. (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra)**. Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, 1991.

²¹ - "El concepto de sujeto designa la mediación necesaria entre condiciones de producción y proceso de producción, entre condiciones de reconocimiento y proceso de reconocimiento. El sujeto es pues punto de pasaje de las reglas operatorias de la producción y el reconocimiento, dicho de otra manera, es el lugar de manifestación de una legalidad que sobrepasa toda conciencia que el sujeto pueda tener del sentido", señala Eliseo Verón en "Semiosis de lo ideológico y del poder", *Espacios* 1 (diciembre 1984): 50.

²² - Edward Said, "Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad". Foster, 1983, 199-235.