



**Araceli Iravedra (Ed.)**  
***Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX***  
**Madrid**  
**Iberoamericana-Vervuet**  
**2013**  
**260 páginas**

Sabrina Riva<sup>1</sup>

**El canon revisitado. Sobre *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX***

De acuerdo con las divulgadas reflexiones de Harold Bloom, contenidas en su polémico y cuestionado ensayo *El canon occidental*, las nociones de “compromiso” y “canon” no suelen pensarse emparentadas, debido a que –desde la sesgada perspectiva del crítico estadounidense– el componente político se encuentra reñido con la excelencia artística. El reciente libro editado por Araceli Iravedra, *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, se propone no sólo demostrar lo contrario, sino revisar la conformación

del canon en el ámbito de la literatura española contemporánea, en especial, de la lírica, ofreciendo lecturas renovadas de autores consagrados y proporcionando otras “selecciones” posibles de obras y poetas.

En cuanto a los textos que integran el volumen, los mismos son el resultado de un proyecto de investigación desarrollado por críticos literarios de vasta trayectoria, pertenecientes a ambas orillas –Juan Carlos Rodríguez, Miguel Ángel García, Luis Bagué Quílez, Laura Scarano y Araceli Iravedra–, interesados por los

<sup>1</sup> Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Magíster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante, Becaria de Doctorado de Fundación Carolina. Actualmente, se

desempeña como Ayudante de Primera Interina en la asignatura Literatura y Cultura Españolas II de la UNMDP. Mail de contacto: rivasabrina@yahoo.com.ar.

vínculos entre poesía y política, y que parten, en todos los casos, de una premisa básica: la innegable “utilidad del arte”. Sin desestimar otras voces críticas, por ejemplo el insoslayable trabajo de Terry Eagleton y, en particular, de su libro *La estética como ideología*, la compilación privilegia los aportes que, en el terreno de las teorías sobre la “producción literaria”, ha realizado el profesor granadino Juan Carlos Rodríguez. En este sentido, Iruvreda manifiesta en la *Introducción* del texto que los críticos mencionados comprenden “la literatura como un discurso ideológico (entendiendo por ideología la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones de existencia) y radicalmente histórico” (13); renunciando, de esta forma, a la asentada, aunque inexacta, dicotomía entre “compromiso” y “pureza artística”. Persiste, en definitiva, una evidente preocupación por volver a ponderar las viejas fórmulas del discurso historiográfico y, dada la procedencia académica de la mayor parte de los autores, por volver a cavilar sobre la pertinencia pedagógica de los cánones cristalizados.

El primer capítulo, denominado “El compromiso y el Modernismo (La «conciencia absoluta» y el imaginario poético de Juan Ramón Jiménez)”, pertenece a la pluma del ya destacado J. C. Rodríguez, quien deconstruye hábilmente, y mediante una reflexión de claro corte filosófico, la figura de autor de Juan Ramón Jiménez esgrimida por la tradición. Más allá del gesto irreverente –resultaría impensable para la crítica al uso comenzar un estudio sobre la lírica y el compromiso con el poeta de Moguer–, lo cierto es que Rodríguez considera a Juan Ramón un “poeta roussoniano”, aquel que depura el cosmopolita modernismo de Rubén Darío, “fundándose en la naturaleza y finalmente

en lo absoluto natural” (40). Es decir, aquel que intenta superar la “Historia real” y sus costados más banales, gracias al encuentro de un mundo trascendental –o “yo absoluto”– mediado por la naturaleza.

Sin embargo, el profesor granadino no clausura su relectura de la obra de Juan Ramón allí y se suceden a lo largo del apartado sugerentes observaciones en clave kantiana, hegeliana, nietzscheana y, sobre todo, fenomenológica. En consonancia con lo que venimos diciendo, el análisis que Rodríguez lleva a cabo de *Dios deseado y deseante* (1948-49) le sirve como ejemplo cabal de la madurez compositiva del poeta, dado que le permite, por lo menos, leer el texto bajo tres perspectivas. El poemario puede ser entendido a través de la dialéctica sujeto y objeto (lectura kantiana); “como la expresión de la conciencia absoluta que se encarna en el mundo y revive el mundo” (56) (lectura hegeliana); o bien una tercera, a partir de la “fusión entre «ente» y «ser»” (56) (lectura fenomenológica). En cualquier caso, todas estas disquisiciones llevan al autor a formular su tesis más relevante: para Juan Ramón vida y poesía son una misma cosa. “Por ello –dirá más adelante Rodríguez– no tiene razón de ser que se diga que Juan Ramón Jiménez es un poeta evasivista de la vida, es inconcebible, él jamás huyó... La poesía de Juan Ramón Jiménez es la propia vida del poeta y la vida es su poesía” (60).

Con respecto al segundo capítulo del libro, “Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y el compromiso”, escrito por Miguel Ángel García, se inicia con una sección destinada a discutir los argumentos antes someramente esbozados de Harold Bloom, señalando la base conservadora de sus ideas y defendiendo la condición histórica de los textos literarios, para luego optar por el empleo de las

llamadas “teorías sistémicas” (Lotman, Bourdieu, Even-Zohar).

Si bien el balance de la poesía previa a la Guerra Civil que realiza García toma como punto de partida el momento en el que la estética purista se encuentra en el centro del campo –en otras palabras, el momento en que se impone la inequívoca separación entre estética y política, es decir 1927, año del tricentenario gongorino y del auge de la vanguardia constructiva–, también es cierto que el autor cuestiona la tesis de la supuesta “evasión” que anima a dicha estética, haciendo hincapié en la actitud civil implícita de sus promotores, al servicio del proyecto liberal y burgués liderado por Ortega y Gasset. Posteriormente, se detiene en tres fechas decisivas en torno de los cambios desarrollados en el sistema. En primer lugar, considera 1930 un año de reajuste de las fuerzas que se disputan en el campo intelectual, dado que la vanguardia política o avanzada logra “asaltar el centro”. El apogeo de un “nuevo romanticismo” aleja a los poetas de la tendencia deshumanizada y la literatura comienza a interesarse por el aspecto político de la realidad. En segundo lugar, sostiene que durante 1933 se inauguran las tomas de posición más radicales, junto con el reemplazo del término de rehumanización, más neutro en su opinión, por el de revolución. En tercer lugar, insiste respecto de la indiscutible importancia que la Revolución Minera de Asturias de 1934 tuvo en el afianzamiento de los vínculos entre poesía y política.

Cabe destacar que el estudio de García tiene la virtud de, por un lado, rescatar del olvido a diversos intelectuales que propiciaron y defendieron el advenimiento de la avanzada política –Díaz Fernández, Espina, Arderíus, Arconada–; por el otro, impugnar y reinterpretar, por ejemplo, la evidente

relevancia del surrealismo, merced a su integración de vida y literatura, en la constitución de la estética del compromiso, o la no tan conocida faceta *engagée* de Luis Cernuda.

Las “escrituras del yo” y su cruce con propuestas de tenor más social constituyen el centro de las sugestivas exploraciones desplegadas por Luis Bagué Quílez, en el tercer capítulo: “«Las cosas como son»: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe”. Allí, el crítico postula que la enunciación del “yo social” es uno de los asuntos más controvertidos, debido a que la primera persona singular se relaciona al mismo tiempo con dos miradas excluyentes sobre la función de la poesía. Ese “yo” puede figurarse como “emanación del sujeto creador”, tal y como lo concibe la tradición lírica, pero también, su disolución en la pluralidad del “nosotros”, se juzga el cauce habitual de “una poesía coral, orientada a la justificación o impugnación de ciertos valores comunitarios” (113). A pesar de la consolidación de dicho maniqueísmo en tiempos de guerra, Bagué encuentra una serie de textos que favorecen las intersecciones entre lo privado y lo público, entre la intimidad y los intereses colectivos. Se trata del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41) de Miguel Hernández, *Diario de Djelfa* (1944) de Max Aub y *Ganarás la luz* (1943) de León Felipe.

Por lo que una de las preocupaciones más extendidas del artículo es el estatuto genérico de cada uno de los casos citados. Mientras el *Cancionero* hernandiano es leído bajo las coordenadas del diario íntimo primero, aunque se sugiera la posibilidad de examinarlo de acuerdo a los parámetros de la autoficción luego, y *Diario de Djelfa* es valorado como un diario testimonial, con

elementos propios del tipo de pacto que suscita la escritura de “no ficción” – recordemos que Max Aub lo escribe desde el campo de concentración sahariano–; *Ganarás la luz* es entendido como una autobiografía literaria, en la que se intenta representar la tragedia de España desde el exilio, mediante una retórica plena de simbolismos y alusiones míticas.

En resumen, la importancia del estudio de Bagué reside no sólo en la conveniencia de sus especulaciones anteriores, sino en las propuestas a las que estas meditaciones lo llevan, fundamentalmente, la posibilidad de configurar “un nuevo canon del compromiso que desactive las lógicas maniqueas que sostienen la separación entre la lírica sentimental y la poesía social, así como el divorcio entre las producciones del interior y las de la diáspora” (146).

Los programas poéticos de Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro son revisitados en el cuarto capítulo de la colección, “Autopoéticas del compromiso en el canon social de la posguerra española”, en el que Laura Scarano, previo desarrollo de un ajustado estado de la cuestión, subraya el reduccionismo crítico al que se ha sometido la obra de dichos poetas. Tal actitud sería la responsable, entre otras cuestiones, de que haya circulado el dislate del “falso compromiso” de esa poesía, pensada más como la expresión de la buena voluntad de sus creadores, que de un propósito político concreto.

De este modo, la autora elige la categoría de las autopoéticas para analizar la producción de los poetas mencionados, dada su mayor flexibilidad –bajo tal marbete pueden colocarse artes poéticas, manifiestos, metalenguajes distintivos, etc.–, y rastrea los postulados programáticos que los tres escritores

tienen en común, articulados a partir de tres ejes: minimalista, perlocucionario y epistemológico. En consecuencia, el compromiso manifestado en las obras de Celaya, Otero y Hierro reside en un “minimalismo” desmitificador, que considera a la poesía un trabajo más dentro de la sociedad, noción sugerida por las vanguardias históricas, pero que no logra una formulación sólida hasta los años cincuenta; en la comprensión del poema como “acto”, en el marco de una poética perlocucionaria preocupada por sus efectos, o lo que es lo mismo, en palabras de Scarano, “poesía como «acto de sentido» por un lado (de cariz gnoseológico), y como «acto histórico» por el otro, que reivindicó el valor comunicativo de la palabra y su estatuto social (denuncia, protesta, testimonio, apelación)” (194); y en una concepción de la poesía como forma de conocimiento individual y social.

La profunda y bien ensamblada indagación de la hispanista argentina proporciona, entonces, los matices necesarios para combatir los “encasillamientos fundamentalistas” – denunciados desde el comienzo del escrito–, que conciben el compromiso de la poesía social de posguerra como una mera retórica o un simple repertorio de temáticas, más o menos basadas en consignas vacías de significado pragmático; al tiempo que permite asumir una nueva mirada sobre la misma, en tanto “primer desafío organizado en lengua española por intervenir en la historia a través de una *política poética* y una *poética política*” (193).

Finalmente, Araceli Iravedra en el último apartado del libro, “«Después de este desorden impuesto» o las voces del posfranquismo (el canon del compromiso y el compromiso con el canon)”, reflexiona acerca de qué manera o a partir

de qué dispositivos discursivos es posible hablar hoy de compromiso, una vez asumida la caída de los grandes relatos y de las ideologías que le daban sustento. En efecto, cree que una vez concluida la dictadura franquista, la nueva coyuntura – en la que no parece reclamarse de los poetas intervenciones explícitas en materia política– propició un repliegue de la literatura en los ámbitos de la intimidad y “un generalizado descrédito de las utopías, que afectaba, pero no cancelaba la voluntad ético-estética del compromiso” (18).

De esta suerte, la autora desbroza las principales formaciones poéticas desde los ochenta hasta la actualidad, etiquetadas de acuerdo con las ambiguas metáforas teóricas “la voz común”, “la voz conflictiva” y la “voz periférica”, y pone de relieve los enfrentamientos entre ellas, en pos de instaurarse en el centro del campo literario. Con el rótulo “la voz común”, Iravedra hace referencia a “la otra sentimentalidad” granadina y a su potencial continuación en la llamada “poesía de la experiencia”. Tomando como punto de partida la denuncia de la falsa división entre lo público y lo privado, “la otra sentimentalidad” no cree conveniente, o al menos no cree que baste, el modelo de la poesía comprometida de posguerra y sus apelaciones programáticas, y se dispone a sondear las raíces ideológicas de los sentimientos, realizando una sostenida crítica de tipo moral sobre las vivencias de la vida cotidiana, más que una denuncia política manifiesta. “La voz conflictiva” – expresión con la que se alude a la Unión de Escritores del País Valenciano, quienes llevan adelante el proyecto *Alicia Bajo Cero*, entre otros– comparte con los sentimentales los presupuestos básicos, pero les reclama “la trivialización de una noción de experiencia que se desentiende

de la transformación del sujeto, así como la escualidez de una poesía realista que no se mide con la realidad entera” (216). Denuncian, pues, los avatares de una poesía que no reniega del *statu quo*, “narcisista” y que, si nos atenemos al aspecto formal, no va más allá de la vertiente figurativa. Los “poetas de la conciencia”, vinculados al colectivo onubense “Voces del Extremo”, y algunas figuras del “realismo sucio” forman parte de la tercera cala planteada por la crítica: “la voz periférica”. Se trata de una práctica poética que visibiliza los conflictos sociales más acuciantes en sus versos, mediante un registro al borde de lo literario o declaradamente antipoético.

El canon propuesto por Iravedra, aunque provisional y abierto como ella misma lo afirma, ofrece un esclarecedor panorama de las fuerzas en pugna de la poesía contemporánea. Hacia el final, asimismo, da cuenta de la reticencia a la poesía social tradicional que comparten las tres formaciones poéticas caracterizadas, en especial, debido al hecho de que ésta y su “principio realista” hayan sido la norma con la que se diseñó el canon del compromiso, marginando propuestas de cuño más experimental. Y especula que, si bien la constitución del canon de los últimos veinte años estuvo signado por la “poesía de la experiencia”, dicha hegemonía está siendo discutida, con el notorio ascenso dentro del campo de “la voz conflictiva”.

En última instancia, los diversos gestos críticos señalados imponen la relectura tanto de autores u obras estimados clásicos como de referentes indispensables de la tradición lírica contemporánea menos conocidos y la revisión de la centralidad o marginalidad de estos dentro del canon, así como también del discurso crítico que fundó esos posicionamientos. Se examinan con

precisión y suspicacia los vínculos entre la literatura y la historia durante el siglo XX español, proponiendo una selección

posible del canon del compromiso, pero proclamando y deseando la “pluralidad de cánones”.