

Las convenciones literarias de la poesía de protesta

Eleanor Wright

Vanderbilt University

La transición de la represiva autarquía franquista hasta la época de convivencia fue iniciada en 1951 con una reorganización del gobierno y, de primera importancia para la literatura, del Ministerio de Educación. Bajo la dirección del entonces Ministro de Educación, Joaquín Ruiz-Giménez, se efectuó un cambio del medio ambiente cultural en que, con prudencia, se permitía dar a entender ideas liberales, democráticas y aun socialistas. Durante el mismo período, el proscrito Partido Comunista de España, que había estado en contacto clandestino con unos cuantos escritores, artistas, estudiantes y profesores, comenzó un ambicioso programa de infiltración en grupos existentes en la Península con el fin de aumentar su base de poder.¹ En esta atmósfera, más tolerante de inquietudes expresas, algunos escritores a la altura del momento intentaron llevar al público lector sus preocupaciones de índole sociopolítica. Pero, entre los géneros literarios que podían haber cultivado, el preferido no fue el teatro, ni el ensayo, ni la novela, sino la poesía, género destinado a unos 500 lectores y, por eso, el menos censurado por el régimen.²

La poesía de protesta, en este sentido consecuencia de la opresión franquista, era una tendencia manifiesta en tres modalidades: la poesía de resistencia de tono antifascista, la poesía de protesta social de una ideología con sordina y la poesía de protesta marxista influida por las doctrinas del Partido Comunista. Las tres modalidades, entre sí distintas ideológicamente, compartían una oposición ética y estética a la poesía vanguardista y la neoclásica que habían florecido hasta entonces y que seguían en vigencia. Los poetas de protesta, puesto que planteaban temas de compromiso moral y político, como la represión social, la injusticia económica y la solidaridad con el hombre, se consideraban éticamente superiores a sus colegas vanguardistas y neoclásicos. Además, estimaban menos la perfección expresiva, favoreciendo un estilo de expresión simple y directo, más adecuado a la difusión de ideas. Por último, para sostener la aspiración de difundir ideas tenían que suponer una equivalencia entre la poesía y la comunicación natural en cuanto a forma y contenido y, sobre todo, en cuanto a su función en el mundo.

Atribuir a un texto poético las condiciones de enunciaciones de la comunicación natural nos llama la atención precisamente por contradecir establecidas convenciones literarias que niegan tal equivalencia y, en el mejor de los casos, que solamente conceden una homología de forma.³ La diferencia principal entre las enunciaciones literarias y las naturales es que las enunciaciones naturales son acontecimientos, son dichos verificables de personas reales que viven dentro de un contexto real.⁴ En cambio, las enunciaciones literarias son históricamente indeterminadas porque las

separamos de las circunstancias de su origen al conservarlas en la literatura. Estas enunciaciones, marcadas físicamente por los márgenes de una página y estéticamente por características de género, las leemos como estructuras imaginarias en un juego de adivinanzas donde inventamos significados que nunca podemos comprobar. Por lo tanto, en lo que se refiere al presente tema, afirmamos que los poemas de protesta, aunque imitan formas reconocibles de la comunicación natural, no son, ni nunca pueden ser, testimonios, arengas, peticiones o desafíos, sino solamente las representaciones artísticas de ellos, porque participan de un sistema secundario modelador, para precisar, la literatura.

Las convenciones del sistema literario orientan la creación y la lectura de un texto de la misma manera que las convenciones de otros sistemas secundarios guían la creación y la apreciación de toda obra de arte, sea de música, de escultura o de pintura. Esto se clarifica al recordar que cuando conservamos un objeto como arte, lo señalamos digno de encomio en vez de dejarlo desaparecer en la serie de obras olvidadas; en fin, lo consideramos artístico. Desde luego, este proceso afecta la poesía de protesta, cuyas convenciones implican que los poemas se parezcan a la comunicación natural, aunque otras convenciones más inclusivas les niegan condición histórica y función materialista. A pesar de esto, durante más de tres lustros, la poesía de protesta tuvo vigencia en el mundo literario.

Vicente Aleixandre, uno de los primeros en advertir una nueva dirección en la poesía, acuñó la expresión "Poesía: comunicación" y luego realizó el estudio "Algunos caracteres de la nueva poesía española."⁵ En el dio un resumen equilibrado, fijándose en actitudes típicas, temas preferidos y técnicas más corrientes, apoyando sus generalizaciones con ejemplos aclaratorios. En primer lugar, vio que se estimaba mucho la autenticidad aunque ésta no era suficiente para lograr un poema bueno. Observó, además, que se rechazaba una visión estética de la vida por otra infundida de conciencia del tiempo llevando al optimismo o a la angustia. Entonces, al declarar que los temas de esta poesía eran tan válidos como los tradicionales, señaló, como el principal, la vida situada en un "aquí y ahora" y, entre los secundarios, el patriotismo, la injusticia y la solidaridad. Finalmente, Aleixandre identificó como características obligatorias de una poesía dirigida "a la mayoría", técnicas épicas y narrativas, lenguaje coloquial y referencias al mundo cotidiano.

Si bien esta descripción se aplica a todas las modalidades poéticas antes mencionadas, es la poesía de protesta marxista, partiendo de la teoría del Realismo Socialista, la que iba a ser la modalidad más representativa de la época y sus seguidores, los que iban a llevar la idea de la poesía como comunicación a sus últimas consecuencias. Según el Realismo Socialista, los escritores tenían que producir obras tendenciosas, de acuerdo con las doctrinas del Partido Comunista, que orientaran a la clase obrera hacia metas colectivistas.⁶ El origen de este método fue un programa que Lenin promulgó en 1905 al convertirse el Partido en una organización popular. Pero el método que Lenin destinó a la producción de octavillas, panfletos, carteles y películas en una campaña controlada por militantes, fue destinado por Stalin en 1934 a la literatura imaginativa también. Fuera de la Unión Soviética y de los países satélites, el método del Realismo Socialista se practicaba desde entonces con relación

directa al éxito que tenía el pensamiento marxista entre los intelectuales. Así es que en la España de los años 50, con el creciente interés en la interpretación marxista de la situación española, el método comenzó a ejercer una acusada influencia en la literatura y, sobre todo, en la poesía de protesta. Por tanto, si aceptamos las antologías poéticas como signos del tiempo, diremos que Francisco Ribes anunció el renacer del Realismo Socialista en la *Antología consultada de la joven poesía española* de 1952; mientras José María Castellet afirmó su predominio en *Veinte años de poesía española* de 1960 y Leopoldo de Luis analizó su decadencia en *Poesía social* un lustro después.

No hay por qué dudar del éxito del Realismo Socialista en España y de su visión de la poesía como comunicación natural, pero sí tenemos que examinar dos premisas mayores del método para comprender en qué manera estas premisas contradicen las convenciones establecidas del sistema literario.

La premisa de realismo da por sentada una relación estrecha entre palabras y los objetos a que se refieren, es decir, propone una semejanza exacta entre el lenguaje y el mundo: las palabras son lo que nombran. La identidad entre palabra y referente es algo que Gabriel Celaya da por descontado cuando elogia la materialidad de las palabras: "sílabas cuadradas" y "acentos airados" que dan forma a lo que nombran. Las palabras de Celaya son sinceras y humildes, describen una vida sencilla, encarnan mundo, como indican estas líneas de "Hablando en castellano" (1967: 617):

.
los nombres donde duele, bien clavados,
más encarnan que aluden en abstracto.
Hay algo en las palabras, no mentante, captado,
que quisiera, por poeta, rezar en buen castellano.

Del mismo modo, Blas de Otero, recurriendo al lenguaje coloquial, ensalza la presencia física de palabras que tratan asuntos del mundo real, alaba la "voz bordada", los "pedazos de palabras", las "sílabas de tierra."⁷

La premisa de realismo motiva también una personificación del hablante, quien adopta los papeles configurados por la retórica de la plaza pública. Así es que en el poema el hablante ahora es revolucionario o militante de partido para arengar las masas inconscientes; ahora es poeta de mala conciencia o compañero de viaje para dirigirse a poetas "celestiales"; ahora bien adopta el papel de trovador para cantar las virtudes del pueblo. Al fundirse la equivalencia entre palabra y mundo con un hablante-portavoz tenemos las condiciones mínimas para que los mensajes poéticos se acepten como reales en vez de literarios, una consecuencia que a su vez abre camino a otra premisa mayor.

La premisa de eficacia, que mantiene que los mensajes poéticos son tan eficaces como los de la comunicación natural, proviene del principio de que, en un mundo revolucionario, las esferas de la vida no son reinos aislados sino todo lo contrario; se relacionan estrechamente entre sí, ya que los pensamientos (*theoria*) y las acciones (*praxis*) se funden en una continua fusión que es la vida. Tomando en cuenta esto, no

parece insólito que los mensajes poéticos salten la barrera, ya ilusoria, del poema para entrar en la experiencia de la vida de los lectores. En otras palabras, los poemas comunican sus mensajes de la misma manera que los panfletos o los carteles de propaganda; tanto aquéllos como éstos son vehículos de mensajes que, según el Realismo Socialista, deben propugnar las doctrinas del Partido Comunista. Ejemplo de un poema que elabora esta premisa es "La poesía es un arma cargada de futuro", de Gabriel Celaya en que el hablante es "un ingeniero del verso" que escribe poemas para construir la esperanza en otros (1967: 631). Utilizando palabras del léxico industrial y del militar, Celaya realiza su faena, hombro a hombro con sus compañeros campesinos y obreros. Al igual que ellos, en cada poema que escribe, fabrica un producto necesario, signo vital de una fuerza incontenible hacia el libre desenvolvimiento de todos, como indican líneas del mismo poema:

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.

En el fondo, la premisa de eficacia depende de un método no privativo del Realismo Socialista, sino de uno que emplea cualquiera que tenga el intento de persuadir a la acción, sea lo que sea el propósito. Este método escuetamente descrito tiene tres pasos: representar una situación desequilibrada; identificar la causa; exigir un desagravio. Celaya sigue el modelo en "Vivir para ver" dirigiéndose a poetas embebidos en la evasión; caracteriza su actitud como moralmente irresponsable, ya que no se fijan en el sufrimiento del pueblo, y exige su solidaridad (1967: 637):

Poetas entregados a esa ambigua delicia
.....
en el círculo a vueltas de las mil maravillas,
levantáos, sed hombres que aceptan sus deberes,
escuchad lo que el pueblo con alarma os exige,
pensad que ser neutrales es pronunciarse en contra.

De acuerdo con la premisa de eficacia y el método que proviene de ella, se supone que los lectores de este poema harán caso del mensaje, tomarán partido y acudirán a la acción, finalidad de cualquier propaganda.

De las premisas de realidad y de eficacia se desarrolló una poesía de urgencia, que servía como remedio, por provisional que fuera, en una angustiada coyuntura histórica; porque, mientras los censurados programas de radio, páginas de periódico o revista y escenas cinematográficas o teatrales carecían de comentarios negativos sobre el Dictador y la Dictadura, la poesía, de una difusión mínima, sí llevaba crítica velada del General Franco y de su Régimen. Por medio de una sátira de costumbres de tono

agresivo y cínico unos poetas señalan con el dedo los defectos que la prensa vigilada procura enmascarar. Por ejemplo, en "Elegido por aclamación", Angel González narra el incidente de un individuo que se declara "Jefe" para luego invitar desafíos, los que no se manifiestan porque "[i]nmóvil mayoría de cadáveres / le dio el mando total del cementerio" (Castellet 1960: 479). José Angel Valente, en "La concordia", pinta una visión del régimen franquista en que estallidos irónicos de "Jamás la violencia" no desmienten un trasfondo de amenaza, de hambre, de miseria y de cadáveres (1972: 203–234). Jaime Gil de Biedma ridiculiza al Dictador tanto como el Régimen en "El arquitrabe" por medio de una alegoría en que el arquitrabe que descansa sobre las pilastras de un edificio está en peligro de caer no obstante los andamios últimamente levantados para afirmarlo (1978: 49).

De mi razonamiento hasta ahora no debemos concluir que los poetas de protesta ignoraban que las premisas de su poesía no eran universales. Algunos de los mejores poemas aprovechan el choque entre convenciones contrarias. En "Los celestiales", por ejemplo, José Agustín Goytisolo emplea el alejandrino, un metro poco frecuente en el lenguaje natural, para criticar duramente los versos melodiosos y la actitud aristocrática de los poetas protegidos del Régimen (1980: 27–29). Además, Blas de Otero, cuyo hablante lírico en la trilogía *Que trata de España* personifica la ética marxista, deja de lado lápiz y papel y lleva su mensaje a la calle; es a la vez portavoz del mensaje y el mensaje mismo, Palabra Nueva andante.⁸ Pero este efecto es ambiguo porque Otero declara que su poesía es oral en poemas impresos; nos exige imaginar que escuchamos el mensaje en vez de leerlo. Otero quiere hacernos creer que escribir es falsificar para que creamos que su poesía "oral" es sincera, es auténtica.

La relación entre la protesta política que surgió durante la dictadura franquista y la protesta de la poesía de Otero y otros es una relación basada en semejanzas formales. La poesía de protesta depende de convenciones que precisan un hablante cuya configuración presenta valores específicos y un lenguaje ideológico que expresa una visión sociopolítica del mundo para representar un mundo histórico. Quizás logró modificar la conciencia de los lectores de la época, pero la condición del poema y el resultado pragmático de su lectura se relacionan de modo fortuito. Para comprender el éxito de esta poesía, recordemos que ofrecía un medio de expresión más libre de censura que otros. Esta situación histórica clarifica las razones por las cuales poetas y lectores de la posguerra española olvidaron las convenciones establecidas del sistema literario para seguir las de la poesía de protesta.

NOTAS

- 1 Jorge Semprún (1977) entonces dirigente del PCE, cuenta sus viajes a la España de los años 50, presentándose como hispanista francés.

- 2 La cifra de 500 lectores se basa en que la tirada típica de un poemario fue de 250 ejemplares mientras una de 500 ejemplares, como las de Adonais, se consideraba una edición grande. Un estudio documentado sobre la incidencia de la censura en obras de poesía, novela y teatro de la época comprueba que la poesía sufrió menos, excepto en el caso de obras de poetas (vivos y muertos) en franca oposición al régimen (Abellán 1980).
- 3 El problema que identificamos tiene que ver con la diferencia entre las enunciaciones del sistema primario (discurso natural) y las del sistema secundario (discurso literario), éstas son semiotizadas de una manera distinta y sus fundamentos estéticos y pragmáticos los encontramos en el metalenguaje del sistema, explícitamente en las poéticas y las retóricas, implícitamente en convenciones observadas intuitivamente (Mignolo 1978: 89-91).
- 4 Es importante recordar que "lo literario" del discurso no queda en aspectos estilísticos como las figuras retóricas, ni en la verdad absoluta, ni en una estructura compleja porque ninguno de estos atributos es privativo de la literatura y de hecho son aspectos posibles del discurso natural tanto como del discurso literario. Pero un texto también puede ser una enunciación natural en forma escrita, pensemos en una carta o en un diario, ya que es históricamente determinado (Smith 1974).
- 5 La expresión viene de "Poesía: Comunicación (Nuevos puntos)", *España*, 48 (diciembre de 1950); el ensayo se recoge en *Obras completas* (1977, II: 489-515).
- 6 En realidad hay dos teorías del Realismo Socialista. Para adversarios es un estilo, vigente en los años 30 y resucitado después en momentos de agitación política, con una acusada preferencia por la expresión pobre y una temática limitada. Para los proponentes es la manifestación artística de un movimiento internacional para establecer una sociedad socialista, algo que los escritores apoyan por incorporar en sus obras las doctrinas del partido (Tertz 1960: 10-26; James 1973: x).
- 7 Blas de Otero, "Palabra viva y de repente". En *Que trata de España* (1977, pp. 46-47), Madrid: Visor.
- 8 Además del título citado, la trilogía incluye *Con la inmensa mayoría*. (*Pido la paz y la palabra*. En *castellano*; 1972).

BIBLIOGRAFIA

- Abellán, Manuel L.
1980 *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Alexandre, Vicente
1977 *Obras completas*. Vol. 2, Madrid: Aguilar.
- Castellet, José María
1960 *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix-Barral.
- Celaya, Gabriel
1967 *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Gil de Biedma, Jaime
1978 *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Goytisolo, José Agustín
1980 *Salmos al viento*. Barcelona: Lumen.
- James, C. Vaughan
1973 *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*. Londres: Macmillan.
- Luis, Leopoldo de (ed.)
1965 *Poesía social*. Madrid: Alfaguara.

Las convenciones literarias de la poesía de protesta

Mignolo, Walter

1978 *Elementos para un teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Otero, Blas de

1972 *Con la inmensa mayoría. (Pido la paz y la palabra. En castellano)*. Buenos Aires: Losada.

1977 *Que trata de España*. Madrid: Visor.

Ribes, Francisco (ed.)

1952 *Antología consultada de la poesía joven española*. Santander: Hermanos Bedia.

Semprún, Jorge

1977 *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.

Smith, Barbara Herrnstein

1974 "Poetry as Fiction". En Ralph Cohen (ed.): *New Directions in Literary History*, pp. 166-182
Baltimore: John Hopkins.

Valente, José Angel

1972 *Punto cero (Poesía: 1953-1971)*. Barcelona: Seix-Barral.

Tertz, Abram

1960 *On Socialist Realism*. Nueva York: Pantheon.

LATINOAMERICA