

La poesía social como lenguaje poético

José Angel Ascunce

Universidad de Deusto

Hace ya algún tiempo definía la poesía social como una poesía de sentido narrativo y de carácter neoépico-dramático.¹ Principios definitorios y definidores que los sigo suscribiendo, aunque haya cambiado de parecer en otros aspectos y ya no acepte las mismas valoraciones que propugnaba en aquella época.² Sin embargo, centrándome en los aspectos permanentes de aquella definición, podemos afirmar que la poesía social por unas razones u otras se identifica con la narrativa, con la épica y con la dramática. Si esto es así, cabe preguntarnos por la razón real, por la que la poesía social no se relaciona con la poesía lírica. Desde el punto de vista de pura poeticidad del mensaje y desde la especificidad de los géneros literarios, parece que hay que cuestionar la dimensión lírica de los expresados sociales.

Si, por otra parte, evaluamos la realidad de la poesía social desde categorías de recepción, llegamos a las siguientes conclusiones. La poesía social es ante todo y sobre todo una poesía doctrinal. La finalidad de esta poesía es, por tanto, el adoctrinamiento³ de un receptor de categoría colectiva y de naturaleza popular. Si se quiere llegar a este destinatario, la expresión del mensaje doctrinal tiene que responder a presupuestos gramaticales y significativos lo más objetivos posibles para propiciar la claridad de las ideas expuestas y, así, facilitar su comprensión. Desde los presupuestos de este planteamiento, la literaturidad del mensaje queda limitado por la finalidad. El arte se supedita a la doctrina y la expresión a la recepción. Como en el caso anterior, tenemos que poner en tela de juicio el subjetivismo lírico de los enunciados sociales.

Si asumimos como punto de partida de estas supuestas categorías de emisión, podemos proponer una serie de notas que parecen reafirmar la idea que vamos reiterando. Al predominar en esta tipología poética los expresados de doctrina sobre los estados de emoción, el emisor-poeta tiene que marginar cualquier planteamiento de carácter subjetivo para potenciar al máximo el dato objetivo del referente. Asimismo, se tiene que precisar el contexto referencial de la forma más por-menorizada posible para facilitar y simplificar la comprensibilidad del mensaje. Según lo que indicamos, esta poesía parece potenciar grados de conocimiento y no estados de emoción. Desde este punto de vista, la función referencial se impone a la función emotiva.

Tal como vamos indicando, aunque sólo sea a manera de síntesis, parece por razones de poeticidad, por exigencias de receptividad y por categorías de emisión que lo más consecuente sería negar o por lo menos minimizar al máximo la categoría

lirica de la denominada poesía social. Quedarían justificadas de esta manera las valoraciones tan negativas que sobre esta poesía se vienen haciendo.⁴

Creo, sin embargo, que se hace imprescindible replantear todo el ensamblaje formal que sostiene la realidad literaria de los expresados sociales para poder proponer con rigurosidad y cientifismo la verdadera naturaleza y auténtica dimensión de esta poesía.

Si la poesía social es estudiada y evaluada desde los presupuestos de la poética aristotélica, en donde la poeticidad del mensaje literario condiciona tanto el efecto que provoca en el receptor como las características formales o elementos poéticos provocadores de dicho estímulo, la realidad de la poesía social queda malparada y en entredicho. Sin embargo, si es analizada y valorada desde los postulados de la poética neoclásica, ésta adquiere suma importancia y pleno significado.⁵

La poética neoclásica impone un claro vasallaje de la expresión hacia la finalidad. El bien común se impone como supremo mandamiento. Desde estos presupuestos, la poesía neoclásica tiene que ser una lección de moral y el poeta un moralista. Si trocamos el término moral por el vocablo doctrina nos encontramos en el campo de principios de la poesía social. Pero tanto en una situación como en otra, ya sea una lección de moral o una lección de doctrina, la auténtica objetividad del mensaje descansa en el destinatario y no en el emisor. Por eso, la poética neoclásica tiene muy presente y en un primer momento la naturaleza receptiva del destinatario para, conocida ésta, posibilitar al máximo el efecto-reacción que se quiere provocar en él. Una vez planteados los efectos que se quieren producir en el receptor y sabida su naturaleza receptiva, se estudian y se proponen los medios poéticos, características formales y categorías expresivas más apropiados para conseguir la finalidad pretendida.

En el caso de la poesía, vasallaje no significa anulación de la parte sometida. Implica, eso sí, prevalencia de unos recursos poéticos sobre otros. La poeticidad del mensaje queda garantizada a través de unos medios que pueden negar la existencia o por lo menos limitar la presencia de otros distintos, pero nunca supone anulación de la poeticidad del mensaje.

Sabemos que el destinatario específico de la poesía social es, como hemos afirmado con anterioridad, un receptor de carácter colectivo y de naturaleza popular. Su naturaleza receptiva responde a exigencias de emotividad y de comprensión directa. El problema, a partir de este punto, es encontrar los medios poéticos apropiados e idóneos para garantizar a un mismo tiempo la poeticidad del expresado y la finalidad del mensaje.

La experiencia parece enseñarnos que en tanto en cuanto los contenidos son más populares, éstos poseen una menor entidad literaria, y, viceversa, cuando dichos expresados se caracterizan por su grado de poeticidad se convierten en incomprensibles para ese destinatario popular. Se crea un dilema de base entre poeticidad y finalidad, ya que, según parece, la poeticidad niega la finalidad pretendida y, cuando se garantiza la finalidad, la poeticidad queda substancialmente mermada. Desde este punto de vista, se crea una disyuntiva aparentemente excluyente entre adoctrinamiento, principio de utilidad, y literaturidad, principio de poeticidad. Se puede corroborar lo afirmado con un ejemplo respectivo. El poema de García Lorca, "Oda al rey de Harlem",

es muy poético y muy literario, pero sirve de muy poco como testimonio de algo denunciante. Al no ser entendido por el receptor, difícilmente puede provocar en él una reacción de rebeldía. No se comporta como un estímulo provocador de una respuesta, porque no ha funcionado la pregunta-estímulo. El poema señalado es desde el punto de vista de la finalidad una interrogación sin sentido que no puede motivar la respuesta deseada en ese receptor. Desde el reverso de este planteamiento, podemos citar como ejemplo el cancionero de la guerra. Este es fácilmente comprendido por ese destinatario, consiguiendo la diana de su finalidad: el enardecimiento y la entrega generosa del combatiente. La canción-poema funciona como estímulo apropiado para provocar la reacción buscada. La pregunta ha suscitado la respuesta. Sin embargo, desde categorías literarias nos encontramos con unos poemas de ínfima calidad poética. En el poema de García Lorca se supervalora la poeticidad sobre el principio de finalidad y en "el cancionero de guerra" es la finalidad la que se superpone al principio de poeticidad. Parece por lo que se dice en estas líneas que poeticidad y finalidad son principios irreconciliables y antitéticos. Una razón tiene que quedar clara desde un principio. La irreconciliabilidad de ambos principios no se asienta en supuestos intrínsecos, sino en los medios poéticos seleccionados y empleados por sus respectivos creadores. García Lorca asume rasgos surrealistas para exponer una denuncia y "el cancionero de guerra" denuncia una realidad a través de principios estilísticos muy efectistas pero muy poco poéticos como son la oratoriedad y el prosaísmo. Por eso, el primero niega la posibilidad receptiva del enunciado y el segundo ahoga la naturaleza poético-literaria del mensaje. Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿dentro del elenco casi infinito de posibilidades expresivas no existen unos medios-planteamientos poéticos que sean capaces de fusionar poeticidad y finalidad, de manera que se garantice la finalidad, salvaguardando la poeticidad y viceversa?

Para poder responder a la cuestión planteada, tenemos que recurrir una vez más a las categorías poéticas de la preceptiva neoclásica. Sabemos, por una parte, cuál es la naturaleza receptiva del destinatario y conocemos, por otro lado, el efecto-finalidad que se pretende conseguir a través del mensaje, nos falta, finalmente, proponer los medios literarios apropiados para poder presentar un mensaje que siendo literario cumpla perfectamente con las exigencias de su finalidad didáctica y ética.

Si éste es el riesgo que *a priori* tiene que aceptar el escritor para llegar a un destinatario popular con un mensaje literario, el desvelar el mecanismo expresivo de ese escritor es la tarea-aventura que *a posteriori* tiene que asumir el crítico. El escritor tiene que buscar los medios de expresión adecuados para que la finalidad pretendida sea eficaz y para que el mensaje sea auténticamente literario. El crítico debe indagar y descubrir en ese mensaje la realidad y naturaleza de esos mismos medios de expresión que hacen que el mensaje sea popular y sea poético.

La libertad, lo posible,
la luz pasada que clama, la increíble realidad
dan razón de lo que exalto,
dan y crecen siempre a más.⁸

Somos la luz que se extiende.
¡Miradnos! Somos el hombre.⁹

El rostro de la paz se eleva del abismo
y sonríe, siempre en vilo.
Sus ojos son azules, transparentes
cuando los miro de frente.
Sus ojos son terribles;
son puros, son sencillos, la luz libre,
y si crecen extasiados – todo y nada –
se confunden con el alba.¹⁰

Hemos tomado tres simples ejemplos de "Cantos Iberos" de Gabriel Celaya. Podíamos proponer bastantes más, pertenecientes todos ellos al mismo campo semántico: la luz, el alba. En los tres casos nos encontramos que el término "luz", plano evocado, es comparado con los términos reales de "libertad", "hombre" y "paz" respectivamente. A través de este tipo de comparaciones se relacionan directamente el término referente con el término evocado. Nos encontramos ante típicas imágenes poéticas, ya que aparecen expresados los dos términos de la comparación: "A=B". Nos podemos preguntar ahora por el uso y el abuso de este tipo de imágenes poéticas por parte de los escritores sociales. La respuesta es tan sencilla como convincente. El escritor a través del juego de las comparaciones explícitas puede objetivar de manera profundamente lírica un cuerpo de doctrina o conocimiento. El poeta está recurriendo a claros procedimientos psicológicos de validez pedagógica y de dimensión lírica. A través del bombardeo sistemático de este tipo de imágenes-comparaciones, se consigue que el destinatario relacione el referente con lo evocado. Así, termina sabiendo que "luz" significa "paz" y "libertad"; y que esta paz y esta libertad se relacionan, a su vez, con el hombre en la medida que éste "se extiende".

Una vez conocida la relación existente entre referente y connotado, puede aparecer en la obra únicamente el término evocado. En vez de la comparación explícita A=B nos encontramos con la presencia única de B con ausencia expresa del referente. De la imagen poética hemos pasado al símbolo. Sin embargo, el lector popular es capaz de reconstruir la relación y presentizar el referente debido a que la lección-relación ha sido aprendida con anterioridad a través del juego de las imágenes poéticas. El símbolo se hace comprensible en el destinatario en toda su inmediatez, porque su dimensión significativa consciente o inconscientemente permanece objetivada.

: el pie del pueblo
avanza, avanza hacia la luz.¹¹

Para qué hablar de este hombre cuando hay tantos que esperan
(españahogándose) un poco de luz, nada
más, un vaso de luz
que apague la sed de sus almas.¹²

La poesía social como lenguaje poético

Infatigable látigo famoso,
firma del pueblo: fe
golpeadora,
sembradora del sol de cada día,
dánoslo hoy...¹³

Entre los muchos posible ejemplos de la obra de Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, hemos optado por estos tres, también referidos al campo semántico de la "luz-sol". El lector-destinatario en el nuevo contexto del símbolo sabe con absoluta certeza que cuando en el poema se dice "luz", "sol" se está expresando paz, justicia, libertad, etc. El símbolo es otro de los recursos más usados por el poeta social, ya que a través del símbolo se responde a la finalidad didáctica de base y al principio de poeticidad propio de todo texto literario.

Profundizando aún más en el complejo juego de recursos psicológico-poéticos, podemos mencionar dos aspectos de suma importancia por el papel que juegan en el plano de la poeticidad y en el plano de la receptividad.

El primer aspecto hace referencia al empleo aparentemente anárquico del empleo sistemático de uno de los dos términos de la comparación de A, término real, o de B, término evocado, junto a la misma imagen poética. La relación numérica en cuanto a la presencia de cada una de las tres posibilidades es muy proporcionada.

He aprendido a cantar
y me inclino hacia el futuro con dulce gravedad
según mandan las leyes
que llevan por su cauce mi impulso hacia la paz.
...

Soy, por hombre, libertad.
Me crezco, cuando me acepto fabricándome la paz
y si canto, esperanzado, me convierto en mi cantar.¹⁴

En este fragmento del poema de Gabriel Celaya nos encontramos con un complejo entramado de relaciones poéticas. El término "cantar" aparece como referente y como término evocado. A su vez, "paz" se presenta en el contexto poético como plano real, mientras libertad aparece como término evocado de la imagen poética. En unos casos, por tanto, la idea expresada aparece expuesta a través de imágenes poéticas; en otras circunstancias se verifica la sola presencia del término real y en otras ocasiones la del término evocado. La utilización sistemática de estos recursos hace que los dos términos de la comparación aparezcan indistintamente en la conciencia del receptor como planos referentes y como planos evocados de una misma realidad. Al receptor le resulta lo mismo encontrarse con el término real o con el término evocado, ya que para él presentan un mismo valor significativo. La realidad significada ha anulado la diferencia entre una expresión referencial y una expresión simbólica, lo que significa

la objetivación máxima de los expresados sin que esto suponga merma o disminución de naturaleza o validez poética¹⁵:

Para el mundo inundado
de sangre, engangrenado a sangre fría,
en nombre de la paz que he voceado:
alegría.

Para tí, patria, árbol arrastrado
sobre los ríos, ardua España mía,
en nombre de la luz que ha alboreado:
alegría.¹⁶

¿Cuántos receptores de una manera espontánea y primaria se han apercibido de este juego de doble utilización del referente y del connotado en este fragmento del poema "En nombre de muchos" de Blas de Otero? Y, sin embargo, en una estrofa aparece el referente, "paz", y en la otra el evocado, "luz". El lector oyente termina de forma inconsciente relacionando los dos planos de la expresión al objetivarlos como una única realidad significativa.

El segundo aspecto del juego de recursos psicológico-poéticos, muy hermanado con el primero, es la utilización de expresados de valor arquetípico. Tanto el plano evocado de la imagen poética como el símbolo son propuestos a través de arquetipos, de manera que el poeta social utiliza de manera sistemática imágenes arquetípicas y símbolos arquetípicos. ¿Por qué existe en estos escritores sociales una predilección tan marcada por esta tipología de recursos poéticos? Una vez más, la formulación de la respuesta no presenta la más mínima dificultad. Se utilizan expresados arquetípicos porque son los propios de la cultura popular. El pueblo ha manifestado sus grandes creencias y sus profundas interrogaciones a través de arquetipos. La luz se relaciona con la plenitud de vida o con la divinidad, porque la vida depende de la luz. En el mundo cristiano Dios es la luz por excelencia. En el contexto de la literatura social, la divinidad-luz se hermana con la paz, la justicia, la libertad, etc., con el mundo de los valores absolutos. Cuando Blas de Otero clama: "Yo doy todos mis versos por un hombre/en paz",¹⁷ el poeta bilbaíno no cotiza propiamente la paz de un hombre con la moneda de todos sus versos, sino que la oferta real es toda su vida y toda su obra por la divinización del hombre..

Frecuentemente, el receptor popular, aunque relacione en toda su inmediatez el referente con el plano evocado, no es consciente de la analogía. La correspondencia la siente vitalmente. De esta manera, la idea expresada queda a un mismo tiempo "objetivada" y "vivificada" en el mundo anímico del receptor. La receptividad es plena y la poeticidad es absoluta.

Avanzando un paso adelante en la propuesta de los diferentes recursos psicológico-poéticos, tenemos que mencionar la utilización de los símbolos míticos. Casi todos los poetas sociales proponen en su poesía una serie de modelos ejemplares, bien afirmativos o bien negativos, que sirven de pauta de imitación o de principio de repulsión

para los receptores-destinatarios. Los símbolos míticos de Blas de Otero son como figuras prevalentes Antonio Machado, W. Whitman, Nietzsche, Ludwig van Beethoven, Don Quijote, etc. Los símbolos míticos preferentes de Gabriel Celaya son Don Quijote y Sancho. León Felipe presenta un cuadro mayor y más complejo, etc. etc. Todos los símbolos míticos presentan un comportamiento ejemplar. Su aceptación o rechazo dependerá de la naturaleza significativa de su conducta.

¿Por qué el poeta social recurre a los modelos ejemplares de los símbolos míticos? La respuesta, como en casos anteriores, es precisa y convincente. A través de las diversas y diferentes conductas de los símbolos míticos quedan personificadas las ideas abstractas o los principios morales, que el poeta pretende inculcar en ese destinatario popular. Este receptor popular de carácter primario, muy emotivo y poco cerebral, se siente fuertemente identificado o profundamente repelido de dichos personajes. Pero en la medida en que éstos son aceptados o son rechazados, también son asumidos o negados los principios o ideas que éstos están personificando. Estos símbolos, propios o comunes, tienen que pertenecer al acervo popular, aunando en la simbología de su figura la persona y la verdad expresada o bien el ser y la condición. El símbolo mítico propio por excelencia es Cristo, quien representa la idea de entrega absoluta y de redención. Un símbolo mítico común propio de una sociedad agrícola puede perfectamente estar representado por la figura de un pastor. De ahí la imagen de Cristo-Dios como Buen Pastor. Otro ejemplo sería el del alfarero como lo propone Gabriel Celaya en su poesía. En una sociedad industrial, éstos pueden estar representados por los carpinteros, por los mineros, etc. Tanto unos como otros relacionan su ser con la condición o idea significada: el trabajo como un medio de superación.

A través de la utilización de los símbolos míticos, los principios doctrinales o verdades abstractos del enunciado poético no sólo aparecen objetivados y vivificados, sino también personificados. La inteligibilidad emotiva de los expresados es total sin que esto implique negación o merma de cantidad y calidad poética.

Hasta ahora sólo hemos propuesto la simple enumeración de las piezas poéticas, falta plantear el resultado final de la ordenación de las partes. La resultante final de este trabajo de combinación es un cuadro significativo de gran coherencia y de profunda poeticidad. A través de las comparaciones o símiles, de las imágenes arquetípicas, de los símbolos arquetípicos y de los símbolos míticos se llegan a plantear verdaderas estructuras de naturaleza alegórica. Si tenemos que proponer una definición para la alegoría social, ésta sería, por lo menos para nosotros, la historia de la redención-divinización del hombre como ente colectivo. Esta alegoría estaría formulada a través de dos mitemas principales: pérdida del paraíso en el presente histórico y conquista del paraíso en un futuro suprahistórico a través de un proceso-camino-lucha de superación ascética. A su vez, para la proposición de este cuadro, el poeta recurre a un conjunto de submitemas: el mitema de la renovación con las ideas de muerte-nacimiento, el mitema de la superación con los principios de renunciación-entrega y el mitema de la culminación con los expresados de vida-luz absoluta. Así pues, la poesía social como temática y como estilo poético narra alegóricamente la historia sagrada de la divinización del hombre colectivo y de la conquista definitiva del nuevo paraíso terrenal.

Podríamos concluir afirmando que la alegoría de esta historia sagrada se inserta de lleno dentro de una clara estructura parabólica, ya que tanto la expresión como los expresados responden fielmente a los principios caracterizadores de la proposición parabólica: forma alegórica y sentido sagrado de los expresados. De esta manera, la poesía social en esencia y en síntesis es la parábola de la divinización del hombre colectivo en su definitivo paraíso terrenal.

Hemos ascendido de las partes-imágenes arquetípicas, símbolos arquetípicos y símbolos míticos – al todo – estructuras alegóricas – para plantear el punto final-cúspide del enunciado social: la estructura parabólica. Desde este punto de irradiación, lo parabólico, se explica y se ilumina todo el sentido y toda la dimensión de esta poesía de tipología social. Desde esta perspectiva se verifica de forma incuestionable la universalidad de sus expresados y la poeticidad de su forma. Nos encontramos, por tanto, con verdaderos enunciados poético-literarios. Desde otro punto de vista, las formas parabólicas son las típicas formas expresivas y receptivas de un destinatario popular y colectivo, ya que están respondiendo a las exigencias de inmediatez y emotividad de este receptor primario. En conclusión, podemos afirmar que en las estructuras parabólicas se verifica esa síntesis armoniosa de poeticidad y receptividad, que permite que los expresados sociales respondan, a un mismo tiempo al principio de literaturidad, lo poético, y al principio de utilidad, la finalidad.

NOTAS

- 1 Ascunce Arrieta, José Angel: "Razón y sin razón de la poesía social: un intento de definición". *Letras de Deusto*, no 19, Enero – Junio 1980. Bilbao.
- 2 De dicho trabajo se hace necesario replantear el papel casi exclusivo que otorgábamos a la canción como elemento de recepción, la proyección marcadamente referencial que dábamos al sentido, y otros aspectos secundarios que utilizábamos para definir la forma expresiva, etc.
- 3 Cuando hablo de adoctrinamiento, no me refiero a simples consignas de categoría social o política. Como tendremos oportunidad de verificar una vez leído este trabajo, adoctrinamiento en definitiva presenta un sentido escatológico y una dimensión ecuménica. Estos datos hacen que la verdadera y auténtica poesía social se tenga que diferenciar de la simple poesía de testimonio y de la poesía política, con los que se suele identificar frecuentemente.
- 4 Valoraciones que, aunque generalizadas, no son por todos compartidas. Sin embargo, basta recordar algunos calificativos que críticos de gran renombre han realizado para ver cuáles pueden ser las simpatías o antipatías que sienten hacia este tipo de poesía; "poesía de la berza", "poesía del andamio", etc. Sin embargo, en todos ellos existe, creo yo, un error de partida. Identifican lo social con lo político y con lo testimoniado. Y esto es una grave confusión que lleva a malformar la verdadera valoración que debe poseer la auténtica poesía social.
- 5 Quien hasta el momento ha mostrado esta idea con mayor claridad y clarividencia ha sido Carlos Bousoño, cuando afirma: "El neoclasicismo muestra extraños paralelismos y hasta coincidencias formales sorprendentes con otra (tipología poética) del panorama completo de la hora presente española [...] entonces se repudiaba la imaginación en el verso, predominaba [...] un arte socialmente útil [...] La poesía había de conllevar ideas..." (Cf. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Tomo II, p. 279, Gredos 1970).

- 6 Proponemos como ejemplo el poema de García Lorca como simple hipótesis de un caso posible cuya finalidad sea la motivación que vamos proponiendo. Esto no significa que defendamos la finalidad social y el propósito didáctico del poema señalado.
- 7 Esta dualidad ha sido señalada desde hace tiempo. En concreto, el manifiesto surrealista de "La revolución ante todo y siempre" se centraba precisamente en este punto. Punto sin solución que provocaría la escisión entre Aragón y Bretón. Hoy en día en bastantes países de nuestro planeta se sigue discutiendo entre las teorías literarias el dilema de literaturidad o finalidad.
- 8 Gabriel Celaya: *Obras Completas*, p. 611, Madrid: Aguilar, 1967.
- 9 Gabriel Celaya: *Obras Completas*, p. 620, Madrid: Aguilar, 1967.
- 10 Gabriel Celaya: *Obras Completas*, p. 610, Madrid: Aguilar, 1967.
- 11 Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra*, p. 49, Barcelona: Lumen, 1976.
- 12 *Ibid.*, p. 55.
- 13 *Ibid.*, p. 67.
- 14 Gabriel Celaya. *Op. cit.*, p. 610.
- 15 Sin embargo, no todos los campos semánticos presentan esta relación ni esta composición. Únicamente se verifica en toda su extensión y amplitud en el campo semántico de la "realidad suprahistórica", en el futuro absoluto. En el supuesto de darse también este proceso de adecuación en el plano del presente histórico contribuiría sólo a reforzar el lado referencial del testimoniado, lo que implicaría merma de calidad poética. Este es uno de los grandes errores en que ha caído la mala poesía social.
- 16 Blas de Otero. *Op. cit.*, p. 57
- 17 Blas de Otero. *Op. cit.*, p. 57.