

## POESÍA “SOCIAL” Y LA TRADICIÓN SIMBOLISTA \*

EN SU ESTUDIO preliminar a *Un cuarto de siglo de poesía española*, José María Castellet expone la teoría de que la producción poética en España a partir de la década cuarenta se caracteriza por una poesía “realista” o poesía “social”. Explica que una nueva índole de expresión poética, más humana que la anterior y de estirpe narrativa, surgió a raíz de determinadas circunstancias históricas (la Guerra Civil) como una reacción a la tradición simbolista —una tradición en la que incluye a casi toda la poesía francesa desde los simbolistas a los surrealistas, poetas en lengua inglesa como Yeats y Eliot, y en cuanto a lo hispánico, el modernismo y la generación de 1927. Otros críticos, aludiendo a la misma poesía, han empleado los rótulos de poesía objetiva, poesía de protesta, poesía épica o poesía para las masas. Poco nos han ayudado estas definiciones: De un lado, la etiqueta de poesía narrativa no corresponde a la actitud de los poetas ni a las emociones transmitidas; y de otro, el rótulo de “poesía realista” parece atacar la misma naturaleza del arte. El lector puede creerse ante una revolución en la forma poética, ante una poesía totalmente nueva, y no es así. Mi propósito, pues, es abordar aclaraciones sobre la poesía española en lo que va del siglo dentro del contexto de la tradición simbolista, o sencillamente sugerir tales aclaraciones, con la esperanza de que podamos ver más claramente la poesía española de posguerra.

Por naturaleza el poeta lírico se siente desterrado del sistema social en que vive y esto le lleva a poetizar este conflicto en alguna forma u otra. La postura social o política se ha manifestado constantemente a través de la historia de la lírica. Mencionaríamos en el mundo hispánico anterior a la Guerra Civil a Rubén Darío, Antonio Machado, César Vallejo, Rafael Alberti, León Felipe, Pablo Neruda, García Lorca y Miguel Hernández. Parece ser, entonces, que legítimamente podemos hablar de poesía social como tema, pero no en términos de una revolución poética. Y si ampliamos el significado del epíteto “social”, como quiere Leopoldo de Luis, para incluir cualquier actitud que la humanidad experimenta en colectividad, tales como la religiosa o la amorosa, podríamos añadir a nuestra lista de españoles, entre otros, a Unamuno, Cernuda, Aleixandre, Salinas, Germán Bleiberg, Leopoldo Panero y Luis

\* Una versión ampliada de esta comunicación, con notas aclaratorias, se publicó en *La Torre*, núm. 64 (abril-junio 1970).

Rosales. Nuestra posible definición deriva ahora hacia poesía "humana", como sinónimo de poesía social. La deshumanización del arte y la participación que en ella tiene el simbolismo, o la actitud simbolista, se ha exagerado en el contexto de la historia de la lírica moderna. Si ha existido la moda evasiva de la poesía pura en algunos de los *ismos* de corta vida, aparte de los grandes maestros del arte por el arte, como Mallarmé, Verlaine o Valéry, los poetas que se han salvado son precisamente los que han sabido ahondar más y expresar mejor las varias emociones que compartimos los seres humanos. En España la fase de deshumanización tuvo su auge de 1921 a 1928, y más que nada entre poetas menores o entre los jóvenes de la generación del 27, que se entrenaban en el uso de la metáfora y las nuevas posibilidades de expresión ofrecidas por el surrealismo. Pero en 1929, *Sobre los ángeles* de Alberti señaló una vuelta a la humanización. Además de resucitar la poesía de Bécquer, fenómeno que observamos en el mismo Alberti, así como en Cernuda, Aleixandre, Neruda y otros, el subsiguiente interés en los románticos alemanes e ingleses da un tono neo-romántico a la lírica española, tema todavía no suficientemente estudiado. En los años de la República, la poesía escrita en España es humanísima a pesar de su estilo simbolista.

Una lectura cuidadosa de la obra de un León Felipe, un Gabriel Celaya, José Hierro o Blas de Otero revela, con las excepciones de que hablaremos más adelante, que son más líricos, más intimistas de lo que se ha dicho. En fin, no podríamos calificarles de poetas narrativos, ni por la estructura de su poesía, ni por su punto de vista. Sus versos brotan de su emoción, individual y subjetiva, ante la realidad: una emoción que sólo puede ser expresada en poesía. Son, entonces, poetas esencialmente líricos cuya inspiración viene de una tensión, o con el ambiente en que viven o consigo mismos. Es decir, la de un poeta afectado por el desequilibrio entre la realidad exterior y su condición psíquica o interior y que se siente impulsado a poner en orden un mundo para él caótico. El *yo* está omnipresente en toda esta poesía. No debemos desorientarnos por la tendencia creciente en algunos poetas, desde Pablo Neruda en adelante, a eliminar el *yo* gramatical del poema. La descripción poética de una realidad exterior les sirve sencillamente de una vía más para revelar una imagen del *yo*. O el lirismo viene de la poetización particular.

Tampoco debemos creer, como algunos críticos, que las verdades que busca un poeta social son más reales que las verdades buscadas por poetas de otra índole. En la poesía es peligroso sobre todo afirmar que las verdades sociales son más reales que las verdades metafísicas o psico-

lógicas, porque los símbolos poéticos no son verdaderos, en el sentido objetivo. Decir que lo son es en sí una metáfora. Sin olvidar que la emoción más profunda y angustiosamente expresada por los poetas españoles de este grupo llamado social es la soledad, o en la imposibilidad de encontrar a Dios (Blas de Otero), o en la sensación amorosa (Celaya), o en la condición de exilio (León Felipe), podríamos agregar, para rechazar el rótulo de "poesía realista", que en todo caso sus preocupaciones esenciales son reales únicamente en el sentido poético.

Hechas estas observaciones, queremos examinar ahora la tradición simbolista. Algunos han querido reducir el simbolismo a poesía en que el poeta, rechazando las experiencias del hombre frente a la realidad "temporal", se encierra en su *yo*, o se contempla a sí mismo, sin referencia a lo exterior, al mundo objetivo. Y su "mundo", mental, hermético y difícilmente comunicado —hasta podríamos decir, de una metafísica privada—, se resuelve en el poema, lo esencial del cual se convierte, para el poeta, en el único elemento existencial. Descrito así, esto es demarcar el simbolismo, por la línea Mallarmé-Verlaine-Juan Ramón Jiménez-Valéry-Guillén, y es oscurecer la contribución importante de los poetas modernos, que en su peculiar manera de concebir la poesía, también pertenecen a la tradición simbolista, y cuyos materiales poéticos vienen precisamente de la confrontación del poeta con el mundo objetivo en que vive. Y es la consideración de este segundo grupo la que nos ayuda a entender lo que veo yo como una continuidad en la expresión poética en la España del siglo xx.

Se ha dicho que el interés en lo cotidiano y el uso de un lenguaje coloquial separan a los poetas españoles de posguerra de la tradición simbolista. ¿Podremos olvidarnos de la fórmula de Laforgue, "La vie est quotidienne", o de los versos de Yeats y Eliot, del superrealismo francés, por no hablar de los poetas españoles de los años treinta, Alberti, Neruda, etc.? Nos habremos olvidado también de versos como:

Pero sordos están los serenos  
y a las dos de la noche es honda la grieta del mundo  
(*Caramba*)

de Moreno Villa, o

El gerente ha salido para toda la tarde  
a jugar la partida de foot-ball porque es sábado  
(*El lino de los sueños*)

de Alonso Quesada, poetas sin duda alguna de actitud simbolista.

Lo que distingue la poesía simbolista de la anterior no son única-

mente los elementos de su realidad poética, sino también la necesidad de ordenar su "realidad", sea la que sea, por la imaginación. Podríamos definir, entonces, al poeta simbolista como el que confunde el mundo de la imaginación con el mundo real para lograr un efecto espiritual que resulta de una confusión entre nuestras sensaciones y emociones y lo que vemos y hacemos. Ahora, la tarea de tal poeta es encontrar o inventar un lenguaje que pueda expresar su personalidad y sus sentimientos. Y tal lenguaje tiene que aprovecharse de metáforas, imágenes y símbolos porque lo inefable, lo esencial no se puede transmitir por descripción lógica o declaración directa. En la poesía de la tradición simbolista, la complejidad de la sensación tratada, por ser básicamente un problema psicológico, exige al poeta el uso de metáforas de vez en cuando herméticas y privadas, excluyendo así al público lector o a gran parte de él. En este caso, sin embargo, no se trata siempre de una conciencia evasiva o snobista, sino más bien de la inefabilidad de sus emociones.

Como ilustración voy a recurrir a la poesía de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Es de su mejor poesía y a muchos críticos se les ha antojado señalar su importancia por el advenimiento de la poesía realista, por la fecha de su publicación, 1944, y por su temática. Más importante aún, tal vez, por ser de un poeta de la generación tachada de formalista y evasista; la de 1927. Es sin duda un libro importante, no sólo por su valor intrínseco sino también porque representó una ruptura con el formalismo más o menos estrecho de la poesía cultivada en España durante los años inmediatamente posteriores a la guerra civil. Sin embargo, no debemos confundir el simbolismo con el formalismo a que aludo aquí. El formalismo puede existir dentro de la tradición simbolista pero no es una característica esencial a su estructura. Agregaremos que ni Dámaso ni los poetas de *España* (1944-1950) rompieron con una tradición de expresión poética sino más bien con una moda, la garcilasista, de breve vida (1941-1944) y cultivada por poetas menores. Más exacto será decir que Dámaso reconoció el valor de una tradición porque el lenguaje y la estructura de *Hijos de la ira*, aunque originales e inimitables, pertenecen a un tipo de expresión poética entonces harto arraigada en nuestro siglo entre los poetas de estirpe simbolista.

Entre algunos críticos españoles se han hecho tantas declaraciones erróneas y mal fundadas sobre la poesía de tipo simbolista que creo conveniente detenerme aquí para deshacer otra idea demasiado aceptada y divulgada. Hablando de *Hijos de la ira* como libro en que se apunta la transformación del concepto de la poesía, José María Castellet dice, en el estudio ya aludido, que son características de la poesía simbolista "el verso corto y el poema breve —una de cuyas explicaciones puede

ser la ausencia del contenido del mismo y la necesidad de que las palabras sean autónomas y suficientemente sonoras para justificar su presencia en el poema" (pág. 77). Sin querer insistir en mi punto llamo la atención del lector informado solamente sobre algunos poemas: "L'Après-midi d'un faune" de Mallarmé, "Le bateau ivre" de Rimbaud, "La jeune Parque" de Valéry, "The Waste Land" de Eliot, poemas de *Sobre los ángeles*, los poemas de *Residencia en la tierra* de Neruda, "Poeta en Nueva York", etc., etc., todos poemas largos, escritos en versos largos y entre las obras maestras de la poesía simbolista. Y sugerir que el lenguaje simbolista se reduce a la palabra autónoma y musical —si bien esta característica innovadora contribuyó a la nueva lírica de nuestro siglo— es sencillamente no entender el verdadero impacto y alcance de la revolución —ahora tradición simbolista.

El lenguaje poético y la estructura de los poemas de *Hijos de la ira* tienen sus antecedentes en una rama de la poesía simbolista como ya he sugerido que nace en la última mitad del siglo XIX con Whitman y Hopkins (poeta que traducía Dámaso) en la lengua inglesa, Laforgue y Corbière en la lengua francesa, y que se desarrolla con Yeats y Eliot. La tradición se apunta en la poesía hispánica con el último Rubén Darío y con Unamuno, y se intensifica a partir de 1929 a 1930 a pesar de la diferencia de las temáticas con *Sobre los ángeles* de Alberti, *Drop a Star* de León Felipe (traductor por aquellos años de Whitman y lector de Eliot), *Poeta en Nueva York*, la poesía de Cernuda y Aleixandre y sobre todo con el éxito fulminante de la publicación de los versos de Pablo Neruda en *Caballo verde para la poesía* y en la *Residencia en la tierra*. Es la expresión que caracteriza mucha de la poesía de Miguel Hernández y toda la producción de Germán Bleiberg a partir de 1939. Me refiero al uso del verso largo y libre o de versificación irregular en que el poeta mezcla un lenguaje coloquial y discursivo con imágenes y metáforas atrevidas, expresadas, algunas veces, en palabras violentas, explosivas y desgarradoras y combinaciones chocantes de epíteto y sustantivo, o de sujeto y verbo, de índole superrealista. En fin, a pesar del verso "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres", *Hijos de la ira* es poesía irreal e irracional, por la imaginación desenfadada, existencialista y de estructura claramente simbolista. Y la actitud del poeta es totalmente lírica; es decir que todo irrumpe de un estado de ánimo del yo y las emociones poetizadas son subjetivas y privadas. No cabe decir tampoco que la poesía de *Hijos de la ira* es más humana, más social o más real que el hambre emocional poetizada por Eliot en *The Waste Land*, la angustia existencial de Alberti en *Sobre los ángeles*, o la metafísica amorosa de Pedro Salinas.

Para precisar más, siempre en plan teórico y siempre a base de una lectura de la poesía más bien que parafraseando los centenares de "artes poéticas" contradictorias que nos han proporcionado las antologías, podríamos decir que la poesía que estamos discutiendo aquí es poesía en que el poeta intenta una reconciliación de sensaciones que son opuestas o lógicamente discordantes. Consiste en la unificación de impulsos contrarios. Tal poesía pone el énfasis en el poeta como creador; y en su creación es su imaginación la que da al poema su calidad poética, no algún valor intrínseco, como la Verdad o la Belleza, con el cual construye el poema. Insitiendo en los poderes catalíticos de la imaginación, el poeta de esta índole reconoce las disparidades y las contradicciones de sus experiencias, y las explota deliberadamente en el contexto del poema. Concibe su función como una síntesis de materias diversas, y por eso llega a conseguir un mecanismo de sensibilidad que le permite acercarse a un mundo más amplio de experiencias. No busca una verdad absoluta y pocas veces se atreve a identificar imagen con idea. Si hemos aludido antes al tono y a los temas románticos de la poesía española de los años treinta, es conveniente dejar sentado que no ha sido poesía romántica. Este ejemplo nos podría servir de guía en nuestras indagaciones sobre la naturaleza de la poesía del siglo xx. Los románticos se rebelaron contra la Ciencia y para ganar su pleito y establecer los poderes ilimitados del hombre para hacer abstracciones prácticas de sus experiencias, no se alejaron radicalmente de la lógica de expresión. El poeta del siglo xx concede a la Ciencia la eficacia en lo suyo y monta un mundo que puede coexistir con el científico, pero que responde a otro nivel de las preocupaciones vitales. Puesto que no le impide la ilusión romántica, está libre para expresar sus emociones y sensaciones.

Ahora bien, hacia mediados del decenio 1950 aparece en España una poesía que podríamos llamar "social" en el sentido activista, pero que yo preferiría llamar poesía política, propagandista o, en términos de Guillermo de Torre, poesía "al servicio de..." El mismo Celaya dirá, en una encuesta publicada en 1963, "el arte debe de estar al servicio de la liberación del hombre". Había parecidas declaraciones con anterioridad, y si se vislumbra en la obra de Victoriano Crémer í Eugenio de Nora y otros poetas de la *Antología consultada* (1952) una marcada ideología política inclinada hacia el marxismo, según mis lecturas no se nota un cambio radical en la concepción de la poesía y del poeta, y por consecuencia en la estructura de los poemas y el lenguaje poético, hasta la publicación de *Cantos iberos* en 1954 por Celaya y *Pido la paz y la palabra* por Blas de Otero en 1955. Con estos libros parece ser que el poeta ha abdicado de su función especial de poeta para hablar llana-

mente de temas simplificados a "la inmensa mayoría". Muchas veces tenemos la impresión de que es antipoesía, que el poeta ya no quiere ser poeta, sino otra cosa.

Vuelvo a decir que lo que más nos interesa aquí no es la temática: la preocupación por España o el sentimiento de solidaridad con la clase obrera, la cual no debe sorprender por la situación socio-política de un país con larga historia de intelectuales que discrepan con el destino histórico de su patria, sino la forma de concebir la poesía, la idea de escribir para el público en un lenguaje claro y directo; en fin, prosaico y muchas veces de estilo panfletista. Su poesía peca demasiado a menudo de una retórica de plataforma política de poca imaginación. Lo que han hecho los poetas españoles que se han sumado a esta concepción de la poesía es revivir la herejía didáctica; si son revolucionarios en política, son reaccionarios en poesía. Para ellos el fin de la poesía es instruir y convertir. El elemento de la verdad que incluye la doctrina del poeta, tiene entonces que ver con el valor de su poesía. Y la verdad, claro está, es la opresión del pueblo español y la necesidad de una lucha de clases. Mientras uno concibe la poesía como medio de instrucción, parece plausible decir que un poema tiene que ser verdad o mentira; y que un poeta que se niega a hablar en estos términos se ve condenado a ser evasista. Gabriel Celaya resume la actitud de estos poetas en los siguientes versos de "La poesía como arma cargada de futuro", de *Cantos iberos*: "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."

Una de las primeras cosas que se destaca en esta poesía para las masas es la estrecha limitación de tema; casi todo se reduce a la lucha de clases y sus ramificaciones económicas y sociales. Pero si estamos convencidos, como creo que lo estamos todos los lectores de la poesía, de que la verdad de la doctrina enunciada en un poema no puede en sí asegurar el valor de los versos, hay también otros riesgos que corre el poeta-propagandista. Ya que se concentra en la verdad de sus declaraciones y que se preocupa por la comunicación de cierto mensaje, fácilmente puede caer en una "poesía de exclusión", no tomando en cuenta los aspectos de la experiencia que no favorezcan el asunto tratado, simplificando así, y hasta falsificando, la experiencia. El defecto característico de estos poemas es su *sentimentalismo*, y empleo la palabra en su sentido más general. Es decir que exigen un público simpatizante dentro de un contexto también momentáneamente simpático. No pueden resistir una contemplación irónica porque han sido eliminados los impulsos complementarios.

Si siguen tan activos y tan seguros de su "poesía como arma cargada de futuro" y si su actitud es siempre de protesta, ni Gabriel Celaya ni Blas de Otero han podido sostener fielmente esta dicotomía entre poeta y hombre cívico. Su visión irónica de la realidad y su imaginación poética siguen arrastrándoles a escribir poemas "difíciles" extremadamente elusivos, de tradición simbolista, en los cuales, si estamos de acuerdo o no con sus ideologías, la imaginación del poeta y su manejo de la palabra comunican solamente a una minoría de lectores una realidad poética compuesta de experiencia y emociones profundas.

José Hierro, el poeta más entero del grupo con conciencia social nacido al mundo de las letras en los años de posguerra, hablando del fracaso de la poesía "social" de la década 50, la acusa de *falsa*, de falta de sinceridad; sin la cual, según él, no puede nacer la verdadera poesía: "El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó su espíritu. Una equivocación semejante a la de quien hablara, silabeando, a un semianalfabeto por el hecho de que éste silabeaba al leer, o a la de quienes hablan a gritos a los extranjeros. Por querer ser como imaginaba que eran aquellos a quienes se dirigía, dejó de ser el mismo". Continúa diciendo que él escribe para entenderse a sí mismo: una actitud algo intimista que, a mi parecer, es típica de la poesía moderna y de índole simbolista. Y a través de las poéticas de la antología de *Poesía social*, hecha por Leopoldo de Luis y publicada en 1965, con contadas excepciones notamos un casi total abandono de la concepción de la poesía como instrumento para efectuar directamente un cambio en el sistema social. En estas páginas se admite todo tema, hasta poemas a la rosa, y se citan favorablemente muchos de los poetas de la tradición simbolista-evasista. Más importante aún es la poesía de Francisco Brines y Claudio Rodríguez que confirma la continuidad de la tradición poética en que el poeta ordena su material por una imaginación que se resuelve siempre en una expresión metafórica, alusiva y algunas veces irracional.

En conclusión, creo que si examinamos las innovaciones técnicas —la metáfora, la incorporación del uso de un lenguaje cotidiano, hasta la estructura muy cuidada, aunque a veces parezca lo contrario—, de la poesía de tradición simbolista en que el poeta "objetiviza" su emoción, encontraremos que los auténticos poetas españoles hasta ahora no han salido de la "edad" simbolista. Si han estabilizado algunos de los elementos extremos, como por ejemplo, el esteticismo de la poesía pura o el desenfrenado irracionalismo del surrealismo, su manera de concebir la poesía y de estructurarla, no nos hace meditar sobre una clase

de poesía nunca experimentada por el lector contemporáneo. Dejando aparte las modas, tanto la gongorista y la garcilasista como la de la poesía para las masas, diríamos que desde fines del siglo pasado no hay ninguna discontinuidad, ningún rompimiento esencial en la tradición poética.

E. INMAN FOX

*Vassar College*  
Nueva York