

Letras Hispanas

Volume 17

SPECIAL SECTION: Poesía de la Transición

TITLE: La cultura española de la transición: algunas consideraciones en torno a la 'reprivatización' de la poesía

AUTHOR: Araceli Iravedra

E-MAIL: airavedra@uniovi.es

AFFILIATION: Universidad de Oviedo; Departamento de Filosofía Española; Campus de Milán, Edificio Departamental, 2.ª planta; Amparo Pedregal s/n; E-33011 Oviedo, España

ABSTRACT: This article assumes and attempts to nuance the concept of "reprivatization of literature," coined by José-Carlos Mainer. Although generally accepted that the poetry of new democracy discredits social utopias with the consequent abandonment of the public scene, both phenomena are not necessarily related to conformity or to an abdication of collective ideals. On the contrary, many of the new authors believed that poetry needed to rise to the evolving circumstances. The desubstantialization of politics and the ideological collapse did not mean the demise engagement; poets found new and extended ways of engagement congruent with the general orientation of poetry and the establishment of a new paradigm in Spanish letters. Before dissolving into the poetry of experience, the poetic engagement of the immediate post-Franco regime was mostly embodied in the formula of the so-called "other sentimentality," whose *subjective epic* contradicted the modes of expression of civic consciousness enabled by social poetry of the recent past.

KEYWORDS: Spanish Poetry, Democratic Transition, Reprivatisation, Engagement, The Other Sentimentality

RESUMEN: Partiendo de la idea de la "reprivatización de la literatura" acuñada por José-Carlos Mainer, el presente artículo asume y, a su vez, trata de matizar este dictamen. Pues, aunque se ha venido aceptando que la poesía que nace con la democracia acusa un generalizado descrédito de las utopías sociales y el consiguiente abandono de la escena pública, uno y otro fenómeno no se relacionan necesariamente con el conformismo ni con una abdicación de los ideales colectivos. Por el contrario, para no pocos de los jóvenes autores, hacía falta una poesía a la altura de las nuevas circunstancias. Ocurría, ahora bien, que si la desustancialización de la política y el referido desfondamiento ideológico no supusieron la cancelación del compromiso, sí determinaron un nuevo y extendido modo de encararlo, congruente con la orientación general de la poesía y la instauración de un nuevo paradigma en las letras españolas. El compromiso poético del inmediato posfranquismo se encarnó mayoritariamente, y antes de diluirse en la poesía de la experiencia, en la fórmula de la llamada "otra sentimentalidad," cuya épica subjetiva contestaba los modos de expresión de la conciencia cívica habilitados en nuestro pasado reciente por la poesía social.

PALABRAS CLAVE: poesía española, transición democrática, reprivatización, compromiso, la otra sentimentalidad

BIOGRAPHY: Araceli Iravedra es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y profesora titular de Literatura Española en la misma universidad. Especialista en la poesía española de los siglos XX y XXI y en la problemática del compromiso poético, ha dirigido varios proyectos del Plan Nacional de I+D+i sobre estas materias. Es autora de libros y artículos sobre diferentes temas y problemas de la poesía española desde 1939 hasta nuestros días, publicados en editoriales de referencia y en revistas científicas de primer nivel. Actualmente dirige la Cátedra Ángel González de la Universidad de Oviedo.

ISSN: 1548-5633

La cultura española de la transición: algunas consideraciones en torno a la ‘reprivatización’ de la poesía¹

Araceli Iravedra, Universidad de Oviedo

Al encarar el examen de la escena cultural y literaria de la transición democrática española, uno tiende a pensar que tal vez es el turno de aquella poesía que, anhelando un futuro tiempo posbélico, Rafael Alberti invocaba en su célebre poema-prólogo a *Entre el clavel y la espada* (1941): una poesía menos cautiva de las condiciones históricas, una palabra pura o “virgen” arraigada en un distinto orden civil que ya no demandase la “urgente gramática” a la que había abocado la guerra:

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
(Alberti 281)

Cabe, en efecto, apurar el paralelismo y suponer que, superado el “desorden impuesto” por las anomalías de la dictadura, la normalización democrática de la vida política dispensa al poeta de seguir proponiéndose como conciencia moral de una sociedad que, hasta entonces y a falta de otros cauces, había reclamado su vigilancia o su beligerancia, canalizada entre la última generación del franquismo bajo la túnica de la excentricidad estilística y la rebeldía estética frente a los códigos al uso. En la nueva situación socio-política, restablecidas en España las libertades públicas, canceladas las expectativas utópicas del mayo francés y consumada la asimilación por el sistema de quienes habían protagonizado la “revolución de los jóvenes,” la poesía parecía ciertamente retirarse de los proyectos colectivos en aras de la revalorización del

ámbito privado. Asistíamos así a un proceso de “reprivatización de la literatura” (Mainer 154), traducido en el regreso de la literatura del yo con sus fuertes anclajes en la experiencia biográfica, que, en un escenario despoblado de certezas, se erigía en única evidencia y precario norte moral: “La voz de los poetas—advertía con tino Prieto de Paula (20)—debía acomodarse a un mundo relativista y adogmático, hedonista, transigente, refractario a la épica y a los proyectos de realización colectiva vertebrados por un espinazo nacional.”

Juan Carlos Rodríguez, por su parte, argumentó con su habitual lucidez que el “pacto de normalización” que acompañó a nuestra transición democrática resulta inseparable de la desustancialización filosófica y política que se aprecia en los años setenta y sobre todo en los ochenta—“política y filosofía se desustancializaban para convertirse en vida normal” (265)—y que implica hablar de la famosa muerte de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos; algo que sucedía no mucho después de que primero en América y luego en Europa comenzase a difundirse la idea del fin de la modernidad, de su historia y de sus utopías constitutivas. La conciencia de la provisionalidad de las certezas concordante con el relativismo de los tiempos, y la desconexión de cualquier apriorismo, promueven uno de los rasgos capitales de la nueva escritura: el desplazamiento del valor de verdad al ámbito de las experiencias del sujeto, que pasan a ocupar el lugar desmantelado de las viejas certidumbres, con la consiguiente hipertrofia del yo biográfico; pues, sometidos valores y creencias a un cuestionamiento

heredero de los embates románticos, solo la biografía o la experiencia puede dictar unas pautas morales susceptibles de alumbrar un territorio desprovisto de absolutos (Prieto de Paula 28). De hecho, como un corolario de la desconfianza posmoderna en los metarrelatos de la modernidad, y de un escepticismo refractario a toda clase de dogmas, se ha venido aceptando para la poesía que nace con la democracia un generalizado descrédito de las utopías.

Sin embargo, tales planteamientos no se relacionan necesariamente con el conformismo ni con una abdicación de los ideales colectivos. No es por ello extraño que algunos cultivadores de la nueva poesía se hayan rebelado contra una muy citada afirmación de Jaime Siles, según la cual aquella, “por lo general y con muy pocas excepciones [. . .], renuncia a criticar el mundo; evita, en la medida en que puede, el interpretarlo; y se conforma—que no es poco—con vivirlo” (168). El hecho es que, para no pocos de los nuevos autores, ni el desencanto y las sospechas ante “el cambio” orquestado tras la salida del régimen franquista, ni la caída del socialismo real que parecía dejar al planeta en las manos únicas del capitalismo plenamente triunfante, ni los desequilibrios de una globalización económica despreocupada de sus consecuencias sociales podían alentar el repliegue del poeta a sus galerías interiores ni la idea de la literatura como estricto “placer privado” (Mainer 161-70). Por el contrario, a los ojos de muchos, hacía falta una poesía a la altura de las nuevas circunstancias. Ocurría, ahora bien, que si la referida desustancialización de la política y el generalizado desfondamiento ideológico no supusieron la cancelación del compromiso, sí determinaron un nuevo y extendido modo de encararlo, congruente con la orientación general de la poesía y la instauración de un nuevo paradigma en las letras españolas.

Por un lado, la condición escéptica de la posmodernidad no favorecía los entusiasmos excesivos en torno a las posibilidades del poema como herramienta útil al cuerpo social, pero no se le negaba a este su operatividad

ideológica en la transformación del sujeto. Por eso, la aceptada renuncia a las utopías sociales se efectuaba en nombre de la aspiración más modesta a la reconquista de los espacios individuales, y ello alentado por la clara conciencia de que “solo transformando el ámbito del comportamiento privado se lograr[ía] la transformación del sistema” (Lanz 28); de ahí, en parte, el regreso al yo y la nueva incidencia en los avatares biográficos, que, de otra parte, se constituían en la inestable certeza del nuevo *hombre sin atributos* esencialistas. Por otro lado, el pacto democrático de normalización política hallaba su correlato en una voluntad de normalización artística que postulaba una revisión “tranquila” (Yanke) de la tradición, un nuevo talante frente a esta que implicaba la superación de la ideología de la vanguardia y de la tradición de la ruptura. Cuestionar el prestigio del lenguaje vanguardista suponía un intento de desacralización poética que, renunciando al orgullo elitista de la estética novísima, buscaba superar el divorcio con el público y restaurar los vínculos entre poesía y sociedad. Y ello tuvo como corolario inmediato—concordante con el decretado proceso reprivatizador—la renuncia del lenguaje a su anterior estridencia en busca de un discreto tono personal.

Estos aspectos definieron la actitud más común del yo enunciador del paradigma emergente, esto es, de la que dio en llamarse poesía de la experiencia; pero ya antes lo habían hecho de una serie de propuestas ideológicas de izquierdas que, a comienzos de los años ochenta, reabrieron el debate en torno al compromiso en el campo de la lírica. Pienso sobre todo en los autores que, con Luis García Montero a la cabeza, impulsaron en Granada la llamada “otra sentimentalidad”: una propuesta de inspiración marxista que, bajo el magisterio teórico de Juan Carlos Rodríguez, alentaba el cultivo de una épica subjetiva (Rodríguez 286) fundada en una proyección de lo privado sobre lo público. El compromiso poético del inmediato posfranquismo se encarnó mayoritariamente en esta fórmula, que comparte con otras que vendrían después la

reticencia hacia los modos de expresión de la conciencia cívica habilitados en nuestro pasado reciente por la poesía social. En realidad, la esclerosis retórica y el formalismo temático a que condujo la reiteración epigonal de este modelo podrían bastar para explicar el unánime afán de desmarcarse de la que sin duda es piedra angular de nuestro canon del compromiso, y con la que nadie parecía querer alinearse con independencia de la herencia recibida (Iravedra, “¿La poesía” 244). Sin embargo, los planteamientos teóricos puestos en juego por Juan Carlos Rodríguez para una lectura del fenómeno lírico procuraron también a los actores de la otra sentimentalidad fundamentos muy sólidos para discutir la principal expresión española del realismo socialista.

Por recordar con brevedad lo que ya he expuesto en otros lugares (Iravedra, *Compromiso* 24-32), el replanteamiento del compromiso lírico se efectuaba en Granada a la luz de un tipo de reflexión sobre la literatura, familiarizada con el marxismo althusseriano, que permitía concebirla como una forma—radicalmente histórica—de producción ideológica. Tal era el discurso que sostenía la *Teoría e historia de la producción ideológica* (1975) de Juan Carlos Rodríguez, cuyas dos tesis básicas—la literatura como discurso ideológico, la radical historicidad de la literatura—promovían un giro decisivo en los modos de pensar las relaciones entre la Historia y la poesía, y nutrían la especulación y la praxis de Javier Egea, Álvaro Salvador y García Montero, por no citar sino al núcleo originario de la escuela. A este cuerpo teórico habría que sumar los hallazgos que los propios poetas fueron descubriendo en algunos referentes determinantes: por ejemplo, en Antonio Machado, quien, desde su revisión del concepto mismo de sentimentalidad, les ayudaba a comprender el carácter histórico de los sentimientos—producto de unas realidades sociales y de un horizonte ideológico determinado—y a formular una nueva noción de sujeto, concebido también como un “efecto de la historia.” Importa consignar las

implicaciones definitivas de todo ello. Aceptar la entidad ideológica de la literatura y de los materiales que la constituyen implicaba romper con la antigua paradoja burguesa de lo privado y lo público, e invalidaba, en consecuencia, la tradicional dicotomía pureza *versus* compromiso: cualquier palabra está comprometida en su raíz con un inconsciente ideológico, luego las relaciones de la literatura con la Historia se hallan por encima de las decisiones del autor. Complementariamente, dismantelar la idea de la poesía como una esencia previa para pensarla como producción histórica conducía a buscar el compromiso en un discurso materialista capaz de indagar en su raíz ideológica y la del sujeto que la enuncia, capaz de desvelar sus razones históricas para intervenir sobre ellas y, en suma, para abrir una brecha en el horizonte ideológico dominante en busca de la forma de decir o producir otra moral.

Las mismas premisas que sustentaban esta práctica materialista de la escritura echaban por tierra muchos de los usos de la poesía *engagée* incluso en sus expresiones más acabadas, y desde luego los fundamentos de la clásica poesía social. En cuanto a esta, que canalizaba su compromiso de izquierdas mediante la enunciación directa de contenidos políticos, la lógica interna de la otra sentimentalidad establecía que el verdadero compromiso ya no pasaba por verbalizar las relaciones entre poesía y realidad: mucho antes que en el tema del poema, lo político se juega en el modo (antiburgués) de plantearlo, puesto que cada discurso produce “su propia verdad, su propia experiencia de significación” (Rodríguez 36). Por lo demás, la definición histórica del yo y los sentimientos necesariamente conducía a condenar la sacralización de lo público—con la consiguiente proscrición de la intimidad—promovida por el socialismo ortodoxo; pero también la falsa alternativa de una literatura política cimentada en la idea del poeta como profeta o sujeto elegido, y encarada esta vez desde una individualidad sacralizada (al cabo, una nueva forma de perpetuación de la división

burguesa entre lo privado y lo público que se pretendía desalojar). Y, en fin, si de lo que ahora se trataba era de promover una poesía de indagación y de transformación del yo, no podía bastar el viejo modelo de la poesía comprometida: había que operar sobre el campo de juego de las vivencias concretas una crítica de acento moral, que desplazaba la antigua enunciación de denuncias políticas y la ilusoria aspiración a controlar con tesis programáticas la ideología social.

La sustitución de la denuncia política por la meditación moral se justifica, así pues, en los planteamientos referidos, o en la firme convicción de que la sustancia histórica habita en la médula del yo; pero también en la creencia de que, si la proposición del oficio poético como regenerador político todavía podía cobrar sentido en el estado de sitio de una dictadura, secuestrados los foros naturales para la discusión sobre los destinos públicos, el regreso de la normalidad democrática invalidaba la misión positiva del poeta social. De ahí que la otra sentimentalidad solo ocasionalmente haya practicado una escritura de inmediato cariz político, obediente a la urgencia de coyunturas particulares, y ello en la conciencia del carácter “fronterizo” que tales ensayos poseen.

Me interesa detenerme en uno de estos ensayos, precisamente por cuanto define en sus indicaciones metadiscursivas la posición ideal de su autor—extensible a sus compañeros de viaje—ante esta clase de literatura, al confrontarse con el gesto codificado de la tipología social que su disposición combativa dibuja. Me refiero a la composición “En pie de paz,” de Luis García Montero, perteneciente al librito homónimo publicado en 1985 por el Comité de Solidaridad con Centroamérica y concebido—según reza el colofón—como “un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos” (García Montero, *Poesía* 785). La excepcionalidad de este género de poesía urgente es explicitada por el propio García Montero cuando en 1994 reedita el libro, junto a otros que sitúa al margen de la evolución

normal de su escritura, bajo el rótulo conjunto de *Además*. El adverbio—“además”—quiere señalar la condición limítrofe de un volumen destinado a rescatar estos y otros versos escritos “con demasía y exceso,” y con clara conciencia de lo que hay en ellos de “roce con los límites de los gustos poéticos” del autor (García Montero, *Poesía* 780). Pues, tal como él mismo revela en las palabras previas (777-88), su escritura retrocede ante la rigidez de las consignas y los apriorismos doctrinales, ante el “formalismo temático” (Valente 29) de la poesía social que precisamente los poetas del cincuenta le enseñaron a superar, en favor de una nueva manera crítica interesada en analizar la formación ideológica de la intimidad. Con todo, y aunque la colección *En pie de paz* enfatice un posicionamiento político como ninguna otra obra del autor, García Montero se guarda de los tonos proféticos del viejo vate social; y, si la mayoría de los textos se emplazan en los límites, no dejan de inscribirse en la fórmula de esa épica subjetiva, fundada en una nueva concepción—histórica—de la individualidad, que define su compromiso literario como una proyección del ámbito privado sobre el terreno de lo público, según antes he dicho. He aquí el poema.

EN PIE DE PAZ

No detiene la muerte su larga enredadera,
ni las hojas de plata del invierno científico
que suben como tallos de araña rodeando
la soledad del mundo, el ojo y las estrellas.

Y de silencio muere la palabra en el verso;
lo sé, porque no pudo empapar con su vientre
la savia envenenada, el fugo de raíces
que llamean oscuras debajo de la tierra.

Metáforas gastadas que saben a metáforas.
Lo sé: la luz, el día, la vocación del sol
que nunca se arrepiente, son viejos voluntarios
de los primeros versos escritos a la vida.

Metáforas gastadas, pero también la muerte
se acomodó a las suyas: un alacrán nocturno
y el grito de la espada que levanta en su lámina
las cosas que nos duelen y son el enemigo.

Porque a veces el aire es pólvora, los sueños se convierten en turbia pesadilla, las balas aprenden de memoria su destino y el cuerpo a su destino acude, en busca de la bala.

Entonces yo regreso a vosotras, palabras; tal vez como el muchacho que recoge la sangre caída de un amigo, y corre hasta la brecha y sigue resistiendo desde la barricada.

O quizá como el náufrago que se amarra en un mástil luchando con las olas y con su agotamiento. En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, a vosotras antiguas camaradas del mundo,

camaradas del hombre que os pide y os levanta hechas lirio, consigna, empeño de futuro, mientras la luz nostalgia y el arado del día, todas aquellas cosas que son más que palabras,

siguen amaneciendo con la misma impaciencia que la muerte utiliza para fijar sus víctimas, que la muerte utiliza para hacer su comercio, que la muerte utiliza. Yo regreso a vosotras,

cómplices en la noche de los enamorados, pequeñas como un nombre que apenas se pronuncia, oídas en el sótano de las calles más tristes, canción de retaguardia. Yo regreso a vosotras,

porque busco hasta el límite roto de mi conciencia esa ciudad oculta debajo de la mano que me llama sin nieve a la mitad de un sueño para hacer el amor o darme una noticia.
(García Montero, *Poesía* 813-14)

Ante la lógica de la violencia y de la muerte, el sujeto combatiente que es también poeta se alza en pie de paz y se revuelve con “versos escritos a la vida” (v. 12). Sabe, con todo, que la poesía—“metáforas gastadas que saben a metáforas” (v. 9)—poco puede contra la dialéctica de las balas: “Y de silencio muere la palabra en el verso” (v. 5). Aun así, se resiste a la tentación de la derrota (que se habría resuelto en la inhibición del mutismo) y, con claros ecos de Otero y de Celaya, no duda en abrazar por un momento la jerga retórica del socialrealismo poético:

En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, a vosotras antiguas camaradas del mundo,

camaradas del hombre que os pide y os levanta hechas lirio, consigna, empeño de futuro [...].
(vv. 27-30)

Sin embargo, el aliento épico en que deviene el voluntarismo no tarda en desvanecerse; sin duda porque hacerse cargo de la discreta repercusión de la poesía en la conformación de la conciencia pública impide alzar el tono de la voz y acaba por determinar el acento y el mensaje de la composición: las palabras son “pequeñas como un nombre que apenas se pronuncia” (v. 38), “oídas en el sótano de las calles más tristes” (v. 39), o, a lo sumo, “canción de retaguardia” (v. 40) que nada puede contra “las olas y [el] agotamiento” (v. 26) de su naufragio en la batalla de la realidad; si no es resistir—“cómplices en la noche de los enamorados” (v. 37)—desde la barricada de la ternura. La idea de ternura constituye de hecho un lema recurrentemente utilizado en la poética de la otra sentimentalidad para hablar de solidaridad política—Luis García Montero solía repetirlo: “la solidaridad es la ternura de los pueblos” (*Poesía* 785)—y se presentó como la imagen susceptible de atrapar la trabazón indisoluble entre esas dos esferas—la privada y la pública, los sentimientos íntimos y los compromisos revolucionarios—tradicionalmente vistas como antitéticas. No es casual que en el poema que comento el sujeto regrese a las palabras, y estas al fin lo llamen, “para hacer el amor o darme una noticia” (v. 44).

La distancia esgrimida frente a los postulados canónicos del compromiso poético afecta a los planteamientos ideológicos—pues esa presencia de las emociones íntimas refuta la consabida absolutización de la esfera pública, que no deja lugar para la individualidad—pero no afecta menos a los aspectos estilísticos. Los reiterados enunciados metapoéticos que sugieren la humildad de las palabras y del personaje que las profiere contestan las estrategias discursivas del

realismo social, y lo hacen a través de un diálogo implícito con algunos paradigmáticos versos de Blas de Otero, autor de quien procede el título de la composición, tomado del texto “Anchas sílabas”:

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo *en pie de paz*, izando un alba.
(Otero 128, vv. 5-8; énfasis añadido)

La composición oteriana es actualizada en los versos que dibujan la esperanza y el futuro deseable; sin embargo, la autoconciencia del sujeto que, en el poema de García Montero, se representa en el combate dialéctico con la precariedad del “muchacho que recoge la sangre / caída de un amigo, y corre hasta la brecha, / y sigue resistiendo” (vv. 22-24), o quizá como “el náufrago que se amarra en un mástil / luchando con las olas y con su agotamiento” (vv. 25-26), tiene poco que ver con el rictus mesiánico de quien ofrece su voz en el poema-prólogo de *En castellano*:

Aquí tenéis mi voz
alzada contra el cielo de los dioses absurdos,
mi voz apedreado las puertas de la muerte
con cantos que son duras verdades como puños.
(Otero 79, vv. 1-4)

Las palabras “pequeñas” y “oídas en el sótano” del poema de García Montero, su “canción de retaguardia” predicán la moderación del énfasis en la enunciación del discurso y replican la “voz / *alzada*” en los versos del poeta vasco, los “cantos que son *duras verdades como puños*” o las palabras que *apedrean*, que golpean la realidad: la solemnidad retórica, en fin, el tono profético, la definición del poeta como un portavoz de verdades absolutas.

Por último, no olvidemos que la escritura en recetario y la divulgación de las consignas había conducido más que a menudo a la poesía social al esquematismo, a la merma de la imaginación literaria y a la limitación estilística en aras de la voluntad didáctica. La pulcritud formal de que hace gala este poema es una

manera de contestar con el ejemplo esas restricciones impuestas desde fuera de los versos. García Montero comienza por no descuidar la forma métrica, y alardea de destreza técnica en el engarce de los once cuartetos alejandrinos que integran la composición. Tampoco faltan, según hemos visto, la elaboración intertextual y las estrategias de la reescritura (a Otero y a Celaya todavía se suman otras voces como la de Miguel Hernández, cuya “Canción última” resuena en el primero de los versos del poema: “Y en torno de los cuerpos / elevará la sábana / su intensa enredadera” [Hernández 689]. Y, sobre todo, la voluntad comunicativa no coarta la libertad estilística, sino que se supedita a ella de tal modo que el realismo de referente que rige en la composición se conjuga verbalmente con la profusión de símbolos e imágenes de calado irracionalista. Baste con citar el arranque del poema:

No detiene la muerte su larga enredadera,
ni las hojas de plata del invierno científico
que suben como tallos de araña rodeando
la soledad del mundo, el ojo y las estrellas.
(vv. 1-4)

Sencillamente, la sensatez de quien conoce el desplazamiento de la poesía como lugar central de la cultura, y el lugar exacto del poeta en el discurso de la realidad, tiene que ofrecer a cambio una holgada libertad de ejecución. Aunque el código realista prevalezca pese a todo en una clase de escritura que comparte con su precedente canónico la ambición socializadora y la consideración del poema como espacio dialógico.

En resolución: recuperado el protagonismo de los sentimientos íntimos y del espacio individual, de una individualidad eso sí solidaria y concebida como zona de confluencia social; reemplazados los tonos grandilocuentes de la arenga épica por el tono menor de la conversación interior, o los acentos subidos del poeta-profeta por las maneras humildes de la *persona normal* (García Montero, “¿Por qué?”); y emancipada la creación literaria de un *estilo* convertido en tendencia (Valente

26), esto es, de las servidumbres formales que atenazaron un día a aquel “poeta del pueblo” ilusionado con redimirlo, el gesto ético que el socialrealismo legaba a este nuevo compromiso posmoderno conocía una puesta a punto que propiciaba su perfecta convergencia con el paradigma lírico llamado a ser hegemónico en las letras de la transición; y no contestaba, pero sí matizaba, la realidad del tan traído y llevado proceso reprivatizador, toda vez que desde luego cabían los discursos políticos, aunque presididos por la idea de que estos solo hallan su eficacia en el momento en que coinciden con una reflexión ideológica sobre el yo.

Notas

¹ Este trabajo es un resultado de los proyectos de investigación del Plan Nacional I+D+i “El compromiso poético español del siglo XX en el canon académico actual (1975-2018)” (Ref. PGC2018-093641-B-I00) y “Prosa de ideas y ensayo en la transición cultural española (1966-1986)” (Ref. PGC2018-095257-B-I00).

² Pese a que el libro se publica en la editorial Losada de Buenos Aires en 1941 y suelen datarse sus textos entre 1939 y 1940, el citado poema-prólogo “De ayer para hoy” fue publicado, con el significativo título de “Para luego,” en el número XXII de *Hora de España* en octubre de 1938 (Jiménez Millán 172). De ahí el “anhelo” al que me he referido.

Obras Citadas

Alberti, Rafael. *Poesía II*. Editado por Robert Marrast, Seix Barral, 203.

- García Montero, Luis. *Poesía completa (1980-2015)*. Tusquets, 2015.
- . “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales).” Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Hiperión, 1994, pp. 8-41.
- Hernández, Miguel. *I Poesía. Obra completa*, editado por Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, 1992.
- Iravedra, Araceli. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, UNED, 2010.
- . “¿La poesía es un arma de futuro cargada? Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha.” *Estudios Filológicos*, no. 61, 2018, pp. 243-63.
- Jiménez Millán, Antonio. *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz, 1984.
- Lanz, Juan José. “La generación del 80. Límites históricos y socio-culturales.” *La Página*, no. 25-26, 1996, pp. 17-29.
- Mainer, José-Carlos. *De postguerra (1951-1990)*. Crítica, 1994.
- Otero, Blas de. *Con la inmensa mayoría*. Losada, 1976.
- Prieto de Paula, Ángel L. “Poesía en la era de la perplejidad.” *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, editado por Ángel L. Prieto de Paula, Calambur, 2010, pp. 9-48.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos. (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Hiperión, 1999.
- Siles, Jaime. “Dinámica poética de la última década.” *Revista de Occidente*, no. 112-13, 1991, pp. 149-69.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Tusquets, 1994.
- Yanke, Germán. *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Diputación Provincial de Granada, 1996.