

LA POESÍA COMPROMETIDA Y SU CONTEXTO SOCIOLÓGICO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 30

Al surgir nuevos fenómenos artísticos, y tratar de hallarles una explicación adecuada, se ha recurrido con demasiada frecuencia a un concepto sociológico, que no siempre aporta la clave para una comprensión satisfactoria. Postular una nueva generación literaria cada vez que constatamos un enfoque considerablemente diverso en la creación artística de una sociedad, ha conducido al absurdo de hablar de *generación del 27* y *generación del 36*, vaciando de sentido la misma teoría generacional, de origen fundamentalmente biológico. ¿Cómo se pueden amontonar diversas generaciones en espacios de tiempo tan reducidos? Por más que se hayan buscado argumentos en favor o en contra, por ejemplo, de la llamada *generación de 1936*, y a pesar de asistir al *Symposium* de Syracuse University eminentes sociólogos como Francisco Ayala, los críticos, perdidos a veces en sutilezas, ni en aquella ni en otras ocasiones han logrado prestar la atención debida al hecho que queremos exponer.

La tradicional orientación de los estudios literarios en torno a figuras de extraordinario relieve, herencia evidentemente romántica, parte de considerar la obra de arte como expresión del individuo e ignora el hecho indiscutible de que ésta puede quedar condicionada y marcada indeleblemente por unas «estructuras colectivas» muy dignas de atención, cuyo estudio iluminaría toda una serie de facetas hasta ahora olvidadas. Para tener en cuenta este hecho, la obra literaria habrá de ser estudiada en su contexto sociológico preciso, y éste, no como un elemento decorativo de valor auxiliar, sino como el terreno fértil de donde brota y se nutre la creación artística. En la España de los años treinta las letras comienzan a percibir con intensidad creciente su dimensión social, y las teorías marxistas, por entonces en acelerado proceso de expansión, difunden enfoques esencialmente sociológicos. De modo que la intensa impregnación social de la obra artística tiene lugar en este momento por una doble vía: la inconsciencia del escritor ineludiblemente arraigado en su grupo, y en muchos casos la voluntad decidida y consciente de convertirse en portavoz y testimonio de un preciso contorno social. Las urgencias del momento, crisis y **ambiente revolucionario**, fueron tan avasalladoras que la obra literaria tuvo que plantearse los problemas de una sociedad en extremas convulsiones y desmoroamiento interior. El escritor tuvo que prestar más aten-

ción a las realidades de su mundo, dispuesto a expiar el gran pecado de los intelectuales, su «radical divorcio del pueblo». Es indudable que el poeta de tradición simbolista había creado desde el encierro demasiado hermético de su soledad, lo que resultaba anacrónico en años de tremenda crisis. Llega un momento en que el mismo García Lorca, por más alto que había puesto su ideal artístico, afirma rotundamente: «Ningún hombre verdadero cree esa zarandaja del arte puro»...¹ Se exige una literatura que responda a las urgencias del momento. El escritor siente la necesidad de proclamar sus nuevas convicciones, de comprometer su obra, de someterla a unos objetivos prescritos por la sociedad en lucha. En revistas y periódicos se proclama a voz en grito la intención teórica de dar una proyección artística a las urgencias políticas y sociales del momento.

La década se abre en el ambiente efervescente y los espasmos agónicos de la monarquía a punto de sucumbir. Un escritor peruano, residente en Madrid por aquellas fechas, proclama en una revista de gran difusión en los ambientes intelectuales la politización inevitable de toda actividad literaria que no quiera ser tachada de inauténtica. Toda alma vacía de hondas convicciones pronto se verá arrastrada por el Escila o Caribdis de los totalitarismos:

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo; los futuristas italianos se han adherido al facismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política?²

Ello resulta imposible porque la política es para él, como para Unamuno, «la trama misma de la historia» y porque «en épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida». En este ambiente ideológico la evasión es poco menos que un delito de alta traición. La poesía en sus grandes maestros como Dante o Virgilio, constata otro crítico, no pudo separarse de «la propaganda política, la pasión de partido, la vulgarización de ideas patrióticas, o filosóficas, o teológicas, o agrarias»³. No por ello tacha a esta poesía de «impura», sino que la proclama más pura que el esteticismo, y más humana. «Poesía que participa de la vida entera, que se aplica como a lugares públicos de tránsito, a la vida entera y a la historia entera al modo de frescos murales. En ella se ve todo, del oficio humilde al mito sacro; del día de labor a la gran ocasión de los siglos».

¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 1814. Véase mi artículo «García Lorca y su compromiso social: el drama», *Insula*, Madrid, n. 290, enero 1971, pp. 3 y 5.

² JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, «Arte, revolución y decadencia», *Bolívar*, Madrid, n. 7, 1 mayo 1930, p. 12.

³ J. DE IZARO, «Decadencia del esteticismo», *El Sol*, Madrid, 16 diciembre 1932, p. 2.

Si también se oyen voces disonantes como la de Juan José Domenchina cuando afirma «El poeta no es uno de estos verbos perentorios, de urgencia, para el mitin o el motín, que se improvisan. La función magistral del poeta sólo a la larga repercute en la sensibilidad del pueblo»⁴, esto sólo prueba lo acalorado de la controversia y cómo los ánimos se encienden al contacto con esta cuestión fundamental de toda creación poética.

Las objeciones surgen de todas partes y en todas direcciones. Carlos y Pedro Caba, en su ensayo *La rehumanización del arte*⁵ achacan al «arte de masas» el sólo haber dado a luz una infraliteratura, «romances de ciegos y novelas rencorosas e inartísticas» y consideran una limitación intolerable al crear arte para una clase social:

Ni arte de *masas* ni arte de *minorías*; porque destinar el arte *para* una clase, ancha o angosta, egregia o multitudinaria, es castrarlo, con una tara de limitación original, de sus mejores impulsos. Además, el arte *puro*, como todo lo puro, es antivital.

Sin embargo, el llamado «frenesí partidista» logra una extraordinaria potencia arrolladora y surgen incluso publicaciones que actúan de fuerza de choque para las nuevas concepciones. Arturo Serrano Plaja publica en *Frente Literario* con fecha de 1934, un «Homenaje a Juan Ramón», que es un toque de trompeta y una invitación a derrocar los viejos mitos y sus máximos cantores y postular:

Una poesía, en fin, que, *desde* el caos más anárquico, cante y luche por una ordenación universal y activamente humana. Esta poesía no puede solamente ser poética, sino que han de estar en ella latentes valores de historia y de humanidad. Y no puede, por tanto, emanar solamente de una sensibilidad poética por grande que ésta sea, sino que está en la calle, en la peor suciedad, y en la mayor barbarie...⁶

Serrano Plaja habla de una poesía con perspectiva socialista, proyectada hacia «un horizonte claro y limpio», el de la revolución que se avecina.

⁴ JUAN JOSÉ DOMENCHINA, «Los poetas y los tribunos», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 110, 15 julio 1931.

⁵ *Eco-Revista de España*, Madrid, n. 9, octubre 1934.

⁶ ARTURO SERRANO PLAJA, «Homenaje a Juan Ramón», *Frente Literario*, Madrid, n. 3, 1934, p. 6. Las páginas precedentes —la falta de espacio nos impide aducir más testimonios— y estas palabras de Serrano Plaja ofrecen un planteamiento claro de la problemática del compromiso, que obsesionó a numerosos escritores anteriores a la Guerra Civil. Emilio Prados le dedicó todo un libro de poemas: *La voz cautiva*. Resulta, por tanto, insostenible afirmar que «pocos autores españoles escribieron antes de la Guerra Civil sobre la problemática del compromiso, si se exceptúa a Antonio Machado» (J. LECHNER, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universitaire Pers, Leiden, 1968, Parte Primera, p. 15). Esta preocupación es objeto de continuas controversias a partir de 1929 según puede verse en nuestra obra de próxima aparición: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*.

Los esfuerzos se orientan hacia una literatura al servicio del proletariado. Esta procederá de dos núcleos sociales muy diversos: el escritor culto, que rompe sus lazos con la alta burguesía o baja burguesía para convertirse en portavoz del pueblo, a pesar de que todo su bagaje cultural denuncia sus verdaderas raíces, y el obrero o campesino inculto, quien, alentado por la fe que grupos de la nueva República ponen en el ascenso de las masas proletarias, se atreve a dar a la palabra una función de testimonio y protesta. Aunque unidos por el ideal de cultivar una literatura de clase, sus lenguajes no quedan, ni mucho menos, armonizados como lo demuestra el doble tipo de poesía que se escribe en las fronteras tras el comienzo de la guerra civil. Junto a los poetas de la *Hora de España*, ya artistas consagrados, surge el hombre del pueblo, el cantor improvisado, generalmente de credo comunista o anarquista, que empuña el verso como arma de combate con más fervor revolucionario que preparación técnica y conocimientos artísticos.

Con frecuencia se ha negado todo interés a este tipo de poesía *engagé* o proletaria. Francisco Ayala, y valga su parecer por otros varios que se podrían citar, dice: «Lo que ha querido darse una y otra vez por literatura proletaria no pasaba de ser sino versiones degradadas, y muchas veces caricaturescas, de la literatura busguesa; o, dicho en otros términos, mala literatura»⁷. Estos juicios valorativos, que pueden ser exactos hasta un cierto grado, habrán de ser desechados si queremos acercarnos a toda una veta de nuestra literatura bastante olvidada. Precisamente esta mentalidad es responsable de crear una atmósfera que ha mantenido enterradas durante décadas valiosas obras de Emilio Prados y otras figuras de indudable relieve. Como atinadamente observa C. M. Bowra «Si bien mucha poesía política no vale el papel en que está escrita, lo mismo sucede, después de todo, con la mayor parte de la poesía sobre la mayor parte de los temas y en la mayoría de los períodos, y no desacredita a la pequeña cantidad de poesía auténtica que desafía la corrosión del tiempo»⁸.

La rica tradición de poesía popular, orgullo de la literatura española, podría servirnos de acicate para prestar atención a este tipo de creación lírica, estudiar el contexto sociológico que la hizo posible, las concepciones artísticas que la inspiraron y toda una rica gama de problemas que su simple existencia plantea. Algo de esto es lo que aquí pretendemos: sentar los precedentes para un estudio fructuoso de ella.

En primer lugar convendría tener presente que, como observa Arnold

⁷ FRANCISCO AYALA, *El escritor en la sociedad de masas y breve teoría de la traducción*, Obregón, S. A., México, D. F., 1956, pp. 104-105. LUIS CERNUDA emite un juicio semejante en *Estudios de poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 229.

⁸ C. M. BOWRA, *Poesía y Política 1900-1960*, Losada, Buenos Aires, 1969, p. 12.

Hauser, «siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte». Y esto no porque las masas se opongan en modo alguno al arte de calidad, sino porque sus criterios estimativos no incluyen también la calidad artística como elemento decisivo: «Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sienten aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia»⁹. Estos aspectos, a los que la masa es tan sensible, son los que trata de poner de relieve la poesía de compromiso y protesta. De aquí que un estudio bien orientado de su temática, o el análisis minucioso de numerosos elementos formales, por sí índice de claras actitudes de compromiso, llevarán a un enfoque certero de este tipo de creación poética.

Por otra parte, el arte proletario, al afirmar que la función esencial de la poesía es la lucha de clases, trata de imponer un contenido y unas formas determinadas con menoscabo de las exigencias, con frecuencia justificadas y dignas de atención, del formalismo, al que se acusa de burgués, decadente y depravado. Con ello vendríamos a caer, según observa el propio Lukács, en una concepción de las artes como «agitación», concepto que él distingue esencialmente del de «propaganda», o bien el artista trataría de inyectar problemática «social» o «política» a un tipo de obra literaria que se rige por concepciones estéticas propias. «Esto significa que queda establecido —de forma colectiva— el irrealizable deber de incluir en la obra artística un elemento «extraño al arte»¹⁰, ya que como tal se considera todo «lo tendencioso». O sea, se viene a desembocar en una concepción evidentemente ecléctica donde cabe lo idealmente artístico (en la tradición de Kant, Schiller y F. Mehring) y otros elementos reconocidos como «extra-artísticos». ¿Es esta la única posible solución para tratar de comprender y apreciar en su debido grado todo arte de tipo revolucionario o comprometido? ¿O se habrá de rechazar este concepto, creado por un enfoque esencialmente burgués y a medida de sus intereses de clase, y crear otro nuevo?

Es lo cierto que concepciones artísticas excesivamente rígidas, y el hecho de salirse de los moldes poéticos heredados de los años 20, ha sido la causa de que se ignore toda una vertiente de la poesía de estos años, que comprende no sólo una copiosa producción literaria de tipo popular, sino también importantes obras de Emilio Prados, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Pedro Garfias, Juan Gil-Albert, León

⁹ ARNOLD HAUSER, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, vol. III (1969), p. 302.

¹⁰ GYÖRGY LUKÁCS, *Sociología de la Literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1968, pp. 108-109.

Felipe, Moreno Villa y otros. La cultura seguía siendo, sin dejar lugar a dudas, un bagaje exclusivo de la burguesía, y la masa popular aún se hallaba muy lejos de ella. Es éste un fenómeno sociológico que implica consecuencias artísticas muy dignas de notarse. La República en sus primeros años no dejó de ser un intento de revolución burguesa cronológicamente muy retrasada, juzgando con criterios europeos. Los esfuerzos desesperados de Largo Caballero por darle una más amplia base popular, no consiguieron sino ir cambiando muy gradualmente tal estado de cosas. En lento pero acelerado proceso se fueron desgajando de aquella sociedad las masas del proletariado, que cobraban consciencia de su poder creciente y consideraban en sus manos las riendas del porvenir. Estas comienzan a aparecer «en el primer plano de los acontecimientos», como protagonistas de un vasto movimiento, según ya había notado Ortega y Gasset. La estética machadiana de la «sentimentalidad colectiva» responde a una consciencia de este hecho social radicalmente nuevo. Antonio Machado completa su pensamiento sustituyendo «la antinomia élite-masas por la de masas-pueblo». Este representa la autenticidad, mientras que aquellas no son sino su degradación¹¹. Una nueva literatura va surgiendo como expresión de esta nueva clase y como su fluido vital de comunicación, respondiendo a sus ambiciones específicas. El poeta canta ahora desde su situación existencial de «inseguridad» y angustia, desde el estado de conflicto de su clase oprimida. La poesía que de aquí brota no puede ofrecer una voz serena, equilibrada, sino indignada, ronca y airada. Pero es un canto fervoroso que proyecta de modo intenso ciertas experiencias y anhelos, donde no chocan pasiones individuales, sino visiones del mundo o ideologías contrapuestas. Como observa atinadamente Francisco Ayala «una nueva literatura en tal sentido sociológico, supone, además de contenidos específicos, una distinta manera de entender la función y posición social del escritor...» Estos nuevos «contenidos específicos» o esta nueva temática proyectada en símbolos muy característicos y en recursos formales que no hacen sino subrayar la nueva faceta que adquiere el lenguaje convertido en «escritura», según las esclarecedoras formulaciones de Roland Barthes, saltan a la vista ante un estudio detenido de este tipo de obra¹². El nuevo modo de

¹¹ MANUEL TUÑÓN DE LARA, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Tecnos, Madrid, 1970, pp. 184, 230-232.

¹² Cf. FRANCISCO AYALA, *El escritor en la sociedad...*, p. 104. Para lograr una caracterización acertada se requería una investigación minuciosa, temática y estilística, que comprendiera la extensísima producción de poesía comprometida o revolucionaria, los numerosos libros de Alberti (desde *Consignas* hasta *Romances de la guerra de España*), Prados, J. M. Morón, Arconada, J. A. Balbontín, Moreno Villa, Plá y Beltrán, etc., así como la cantidad enorme de poemas aparecidos en revistas y periódicos de guerra muy largos

entender la función poética queda abundantemente documentado en las numerosas publicaciones literarias de la época: *Octubre*, *Frente Literario*, *Gaceta de Arte* (Tenerife), *Caballo Verde para la Poesía*, *Boletín Internacional del Surrealismo* y *Nueva Cultura*, en manifiestos, declaraciones, controversias y experimentos poéticos que estudiamos detalladamente en otro lugar.

La poesía en sus dos corrientes, de tradición purista o de signo revolucionario, cultivada esta última por miembros de la burguesía o del proletariado, es el fiel reflejo de una situación sociológica enmarañada en que las clases y los intereses están muy divididos, aunque en ciertos momentos durante la guerra civil aparezcan todos bajo la cobertura de una retórica comunista y de masas. Para superar esta barrera levantada por la estructura social misma, hacía falta un auténtico intercambio cultural entre pueblo y poeta, artista proletario y burgués. Los creadores procedentes de la burguesía intentan indudablemente rebasar las fronteras de su público y llegar a la masa obrera creando un medio de comunicación entre ambos. Esto se podía conseguir de modo más efectivo en un plano extraliterario, en el contacto mediante la asociación sindical o política, que ayuda a romper el hielo y origina el fluido humano. Tanto Prados como Alberti recurrieron conscientemente a este tipo de encuentro con la clase obrera, tratando de superar la tradicional desconfianza y fobia de las masas ante los intelectuales, escisión sociológica que se echa de ver en el doble tipo de la creación poética de guerra. Llegar al alma del pueblo es indudablemente cuestión de factores reales y hacen falta circunstancias muy complejas para que resulte posible. Los escritores, como los críticos, necesitaban identificar, y con frecuencia lo lograron, esas «oscuras oleadas de fondo» de que habla Escarpit, que hacen posible el fluido entre minoría culta y masas, entre el pueblo y sus portavoces. Por otra parte siempre se dio esa tensión o lucha muda entre los dos polos de la creación: «Quién va a controlar el Arte, si el Pueblo o el Artista». Cuestión que en el heroico momento de la guerra se resuelve al menos teóricamente en una fusión íntima, tal vez demasiado irreal y romántica entre Poeta y Pueblo, en que aquél se convierte en vocero de éste, mientras éste se siente presente y actuante en la obra de aquél¹³.

de enumerar. La obra de JUAN LECHNER. *El compromiso en la poesía española del siglo XX* es digna de todo elogio por ofrecer el primer estudio serio sobre el tema y significa una extraordinaria aportación. Inevitablemente resulta incompleta en muchos aspectos. Se ha dejado casi totalmente sin cubrir la lenta y gradual aparición de las nuevas teorías estéticas que hacen posible y justifican la poesía del compromiso. Es esta una faceta que ayuda a comprenderla y percibir todo su alcance.

¹³ LORENZO VARELA. «El romancero de la guerra civil». *El Mono Azul*, n. 5, 24 septiembre 1936.

La nueva poesía comprometida que comienza a surgir no arranca ya de la experiencia individual, sino de una vivencia multitudinaria que el poeta pretende intuir e interpretar como portavoz de la colectividad. No es ya la propia intimidad la que intenta proyectar, sino el alma y los sentimientos colectivos. Sus motivaciones profundas y su origen, no hay que buscarlos en el surgir de una nueva generación, sino en el fuerte empuje que va cobrando la nueva clase social portadora de un gusto nuevo y una nueva problemática. Este concepto, también sociológico, explica los hechos de modo más satisfactorio, ya que según Schücking, así como «la constancia de la estructura social garantiza una cierta constancia del gusto», así los cambios en la primera parecen postular y servir de base a una renovación artística¹⁴. Si esta nueva estética halla tan insuperables dificultades en su formulación e intentos de imponerse, recordemos que dispuso de muy escaso tiempo para su desarrollo y que significaba la inversión total de concepciones muy divulgadas que limitaban la lírica a la poesía intimista. El ideal de la «modernidad» dominaba en los ambientes literarios de modo tan profundo y total que se requería un extraordinario esfuerzo, o la sustitución total de los valores e ideales en boga, para hacerse a la idea de que la poesía podía mezclarse con la política sin desintegrarse en sus valores esenciales.

A pesar de todo ello, podemos concluir subrayando el hecho de que nunca en estos años se había dado en las letras españolas una consciencia tan clara de la relación esencial y orgánica entre el arte y la vida, entre el artista y la sociedad, y jamás se había intentado resolver los indudables problemas artísticos que esta nueva visión planteaba. Ante la magnitud de este hecho de la historia literaria me atrevería a decir que pasa a un segundo plano la cuestión, indudablemente muy importante, de si lograron la realización de su empeño. La poesía comprometida o revolucionaria de los años de la República, truncada en flor al igual que el proceso revolucionario del que era expresión, no deja de constituir un capítulo importantísimo de la poesía española de nuestro siglo.

JUAN CANO BALLESTA

Yale University

¹⁴ Cf. L. SCHÜCKING, *Zur Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich, 1923, pp. 123-124.