

PECULIARIDADES DE LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: ALGUNOS CASOS CONTEMPORÁNEOS ESPAÑOLES¹

PECULIARITIES OF POETRY AS HISTORICAL DOCUMENT: SOME CONTEMPORARY SPANISH CASES

MIGUEL ÁNGEL MURO
Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

RESUMEN: Pretendo reflexionar en estas páginas sobre la compleja entidad de la poesía a la hora de ser tomada como documento histórico y, para poder precisar algo más esta cuestión, planteo la posibilidad o la conveniencia de que realizaciones poéticas concretas de la posguerra española, como las de Claudio Rodríguez o la denominada poesía del “realismo social” puedan ser tomadas como material historiográfico, atendiendo al beneficio que ello podría suponer y a las dificultades que entrañaría tal adopción para el historiador.

PALABRAS CLAVE: poesía; documento histórico; Claudio Rodríguez; poesía social

ABSTRACT: I try to reflect on these pages about the complex entity of poetry when is taken as a historical document and, to specify more the matter, I raise the possibility or desirability that the poetical specific works of the Spanish post-war period, as the Claudio Rodríguez' works or the poetry called “social realism”, can be taken as historiographical material, keeping in mind the benefit for the historians that this could bring and the difficulties of an adoption like this one.

KEYWORDS: Poetry; Historical Document; Claudio Rodríguez; Social Poetry



¹ Agradezco a Carlos Gil Andrés, historiador preocupado por asuntos de historiografía, las útiles observaciones que hizo a este artículo, cuando estaba en borrador, sobre los debates historiográficos actuales que conciernen a la literatura.

1. HISTORIA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN TEMPRANA, ESTRECHA Y COMPLEJA

Desde la temprana comparación valorativa hecha por Aristóteles en su *Poética*, la historia y la literatura han venido teniendo una relación estrecha y compleja a lo largo del tiempo. Planteaba el filósofo –como es bien sabido– que la literatura aventajaba a la historia porque, mientras esta se ocupaba de lo particular, realmente sucedido, aquella ostentaba los fueros de lo universal y lo posible, más amplios, de mayor alcance cognoscitivo. Es evidente que esta valoración se presta a matiz y que, por ejemplo, el relato histórico puede elevar la condición del hecho o la vida particulares al estatus de universales; por otro lado, híbridos como “novela histórica” o “historia novelada” apuntan a unas fusiones complejas que se hacen más sutiles, cuando se constata que buena parte de la historia se ha desarrollado como relato y ha acogido muy diferentes tipos de materiales en su quehacer.

La concepción de la historia ha ido variando a lo largo del tiempo y ha mantenido relaciones distintas con la literatura. Para una historiografía clásica, “documento histórico” sería aquel texto que refleja o, mejor, contiene un hecho sucedido en la realidad y que, por tanto, puede ser utilizado para reconstruir de forma veraz lo sucedido en un determinado momento. Una concepción factual y objetualista de la historia se asienta en la objetividad y confianza en conseguir la verdad incontestable y da importancia capital al documento, entendido en este sentido. Pero es evidente que esa concepción es difícilmente sostenible, cuando se abdica del optimismo gnoseológico y que, por precaución epistemológica, viene a desplazarse hacia los dominios de un cierto relativismo que, sin abjurar de la búsqueda de la verdad de lo acaecido, sabe que esta es problemática y huidiza, como metaforizó Nietzsche con acierto. Las definiciones de documento que da el DRAE en la actualidad, revelan esta precaución (1. m. Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos. 2. m. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo), cuidando de señalar que “ilustran” y no que “reflejan” y que son “fidedignos” y no “verdaderos”. Este relativismo que vemos en relación a lo que se denomina “documento histórico” se percibe también en el DRAE en la noción de “fuente”, entendida como “material que sirve de información a un investigador”.

Es comprensible, por tanto, que una concepción rigurosa o rígida del quehacer histórico que esté vinculada a la objetualidad y a la reconstrucción verificable de los hechos, solo admitirá una obra de arte, una obra literaria, un poemario o un poema como datos, como objetos, dejando al margen su contenido, porque la condición de este contenido le plantearía importantes dificultades o, simplemente, porque no le aportaría información o valor sustanciales para su quehacer y sus cometidos. En efecto, el estatuto de la literatura y, más aún, el de la poesía dentro de ella, es independiente de la noción de realidad factual, empírica, y también de la de verdad. Junto a ellas (o frente a ellas), la literatura pone en pie un mundo autónomo, autorreferencial, sustancial en sí mismo. Más allá de esto, en la poesía no son –por lo general– objetos o hechos los que se consignan, sino

las emociones suscitadas por estos o las emociones que se vehiculan a través de ellos, justamente –adelanto– el valor que parte de la historiografía actual está reclamando que se incorpore a sus textos o, mejor, a sus relatos.

Pero la historia tradicional se había venido ocupando de forma primordial de lo social, militar, político, económico, religioso o ideológico. Una historia de España, como la de Menéndez Pidal acogía lo literario (y, dentro de ello, lo poético), como apéndice, en capítulos específicos, sumados a las páginas propiamente históricas. La literatura se acomodaba como un componente o una parte de difícil encaje en el discurso histórico, concebido, sobre todo, como discurso social–político–económico–militar. Los textos literarios quedaban relegados a ejemplificación vistosa de la intrahistoria o a capítulos específicos donde, junto con otros componentes culturales, como el arte, parece querer sumarse “otra” parte de la historia: la cultural, la estética o de la sensibilidad.

Es a partir de la concepción historiográfica más abierta que se inicia en los *Annales*, cuando la historia va a acoger dentro de ella a la poesía y, dentro de ella, el poema como peculiar “documento histórico”. Historiadores como Artola o Seco Serrano admiten ya lo literario y los textos literarios, como los costumbristas románticos, a modo de información sobre la época que reconstruyen, si bien les aplican la inteligente prevención de relativizar la objetividad de esos materiales por la elaboración (retorización y ficcionalización) a que han sido sometidos y que supone su esencia y razón de ser. Es lo que, por ejemplo, señala Artola respecto a la literatura costumbrista del siglo XIX o algunos otros estudiosos respecto a la realidad transmitida por una poesía tan “sincera” como la del Romanticismo, en la misma época. Caso especial de la utilización protagonista de la literatura como documento histórico lo constituye la obra de Fernando Díaz Plaja, *Verso y prosa de la historia española*, donde atribuye al poeta la condición de cronista, aunque declara la precaución de no concederle “la capacidad de evocador, porque desconfiamos de su rigor erudito” (1958: 5). Tiene el autor una segunda precaución: la de no entrar en el siglo XX, con sus peligros de todo tipo. Esa tarea la retomaría, muchos años después, en 1979, en *Si mi pluma valiera tu pistola*. Estos planteamientos vienen a coincidir con lo propugnado desde la filosofía por Ortega y llevado después a los linderos de la crítica literaria o cinematográfica por su discípulo Julián Marías: el descubrimiento de la realidad involucra a la literatura, en cuanto imaginación y estilo, la complejidad de lo real requiere de una expresión literaria donde la metáfora tiene un papel importante.

Parte de la historiografía actual reacciona ante la tendencia del historiador tradicional a prestar atención preferente a los “agentes sociales” más singulares (altos mandatarios, políticos...), por encima de los individuos, que no adquieren presencia (y mucho menos transcendencia) en el devenir histórico; el individuo común y el poeta no tendrían ese rango de “agentes sociales” y, por tanto, serían excluidos del relato histórico. Por el contrario, una historiadora como Isabel Burdiel anima a acudir a la literatura para incorporarla a la reflexión histórica, considerando “a los escritores, a sus creaciones y a sus personajes –y las posibles lecturas que suscitaron– como actores históricos por derecho propio, aunque con características expresivas peculiares” (1996: 3). En esta línea,

se constata también en la moderna historiografía la necesidad de atender a lo individual junto a lo social, a lo privado junto a lo público, en cualquier historia; decisión que, en buena medida, se vincula a ese tejido de la vida que Unamuno denominó "intrahistoria" (noción que ya venía anticipada por indicaciones de Erasmo y Voltaire) y que en la actualidad puede estar representada por un historiador como Philippe Ariès. En un sentido similar, sucede también que estamos pasando de la historia general, de tipo enciclopédico, a la proliferación de historias sectoriales, como la *Historia de la literatura*, la *Historia de las mujeres* o la *Historia de la alimentación*, entre muchas.

Así, en la actualidad, las nociones de "documento histórico" y de "fuente" no son aceptadas por los historiadores en el sentido tradicional, ya que las consideran de forma más rica y compleja. La historia actual se desliga de los ideales de objetividad y verdad de la historiografía del XIX y, sobre todo a partir de lo que se considera en la historiografía como el "giro lingüístico o cultural" (Eley 2008: 275), admite el postulado posmoderno del relativismo gnoseológico, de la condición engañosa de los hechos, sujeta a la percepción condicionada del sujeto que observa y juzga (recuérdese, a este respecto, que ya el poeta Coleridge negaba a los hechos la condición de verdad incontestable). Es por ello por lo que se reformula la entidad del documento histórico y de la fuente, comenzando por invertir los términos. Francisco Fuster, por ejemplo, aboga por la consideración de la literatura como fuente histórica, aduciendo que el valor de fuente no le viene dado al historiador de antemano, sino que es el historiador el que da ese valor a determinados documentos (Fuster 2011: 56–57). Además, y de forma consecuente, se ha ampliado la condición de "fuente legítima" (Eley 2008: 233), por lo que el imperio del dato y de las fuentes tradicionales ha dejado paso a la adopción de todo tipo de materiales, en la esperanza y el convencimiento de poder penetrar así en el conocimiento y comprensión del complejo tejido de la vida humana en el tiempo. La idea de maestros como Pierre Vilar de la historia como un edificio en construcción que acepta todo tipo de materiales, se sustancia, entre otras, en la pérdida de exclusividad de lo acogido por el historiador o, dicho de forma positiva, en una mayor riqueza de fuentes y documentos. Documento histórico es, en esta concepción, cualquier material perteneciente al tiempo que se historia. Así, aunque en manuales relevantes de la historia contemporánea española (Fusi y Palafox 1997; Casanova y Gil Andrés 2012, por ejemplo) la literatura pueda estar ausente, no por ninguna prevención contra ella, sino por su propia condición de manuales (por su intención de alejarse del formato y espíritu enciclopédicos y su deseo de focalizarse en determinados aspectos de índole predominantemente político-social), la reincorporación o no de la literatura al quehacer historiográfico se viene convirtiendo en asunto del debate historiográfico (Compagnon 2011; Hartog s.a.); un debate que continúa o reabre el que consideraba la historia como un estudio objetivo frente a la historia como relato (Chartier 2014), al tiempo que viene haciéndose una llamada vigorosa por parte de los historiadores a decidir una vuelta a la literatura en el quehacer literario, sin abdicar por ello del compromiso con el rigor. Así lo han entendido, desde luego, historiadores pertenecientes a lo que se denomina "historia de las ideas"

o “historia de la cultura”, como Roger Chartier, Robert Darnton o Manuel Tuñón de Lara (con su importante *Medio siglo de cultura española*), para quienes la literatura es un componente básico de su quehacer, por motivos evidentes (Fuster 2011: 58; Serna y Pons 2013). Pero la pretensión de algunos historiadores es la de abrir la historia, *tout court*, a la literatura, desde el convencimiento de que lo que aporta al historiador es, justamente, aquello por lo que se la excluía: la subjetividad (Burdíel y Serna 1998; Serna 2004) y “su capacidad para reflejar aspectos de la realidad omitidos por esas otras fuentes más objetivas” (Fuster 2011: 61), idea que redondea Jordi Canal:

La literatura ofrece al historiador la posibilidad de acercarse al otro y de multiplicar las vidas. Una novela puede iluminar más adecuadamente, en ocasiones, un aspecto del pasado que cien documentos. Ello resulta especialmente evidente a la hora de acercarnos a los individuos, a los auténticos actores de la historia, que quizás han sido excesivamente olvidados en algunos momentos a favor de las estructuras, ya sean sociales, económicas, culturales o políticas. Las actitudes, reacciones, emociones o sentimientos, por ejemplo, frecuentemente inalcanzables para el historiador a partir del trabajo con sus fuentes más habituales, pueden ser a veces reconstruidas o, si se quiere, imaginadas a partir de la literatura. (Canal 2015: 15)

Se trata, sin duda, de una concepción ambiciosa de la historia que pretende incorporar mediante la literatura una parte de la vida que, de otro modo, quedaría ausente. Así, como dice Juan Avilés:

... como regla general, el interés histórico de una novela estriba sobre todo en las pistas que proporciona acerca de la manera en que se experimentaban íntimamente en una época los distintos aspectos de la vida: cómo se concebía la relación entre marido y mujer, cómo se sentía la muerte de un hijo, qué ilusiones y desengaños sentía un joven al comienzo de su vida independiente. Quien crea que estas preguntas no tienen relevancia histórica no tiene motivos para interesarse por las novelas, pero en mi opinión tiene un concepto muy pobre de la historia. (Avilés 1996: 337–338)²

Y si estas informaciones son las que se buscan en las novelas, no cabe duda de que la poesía podrá ofrecerlas de igual modo, si no lo hace en más alto

² No es el caso, ciertamente, de un historiador que me es cercano, como Carlos Gil Andrés; bien al contrario, en *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*, pone en pie la historia de dos ciudadanos anónimos de Cervera del Río Alhama (La Rioja), desertores en su traslado a la guerra de Cuba, mostrando la guerra y la decadencia de la vida rural desde abajo, desde las historias vulgares, del vulgo (que reivindicaba Baroja). El historiador teje en su texto el relato de su propia indagación con lo averiguado en archivos y en fuentes orales, deteniéndose allí donde sus fuentes dejan de informar, justo donde la novela histórica comenzaría su fabulación. Gil Andrés incorpora a su texto más de sesenta referencias literarias, tanto de narrativa como de poesía, que le sirven para aportar otro tipo de información que sintetiza la sensibilidad de la época sobre los asuntos que se tratan en el libro. En poesía, por ejemplo, se cita a Machado y a Miguel Hernández, como autores prestigiosos, pero también textos como “El cantar del repatriado”, unas “coplas” o un “cantar de quintos”.

grado, por su propia condición, tanto cuando se trata de poesía popular,³ como cuando se trata de la más subjetiva, íntima y, con frecuencia, sentimental. Juarroz (2000) aboga por que la poesía sea considerada como la verdadera historia, la historia profunda, frente a la otra historia, que sería, para él, una historia superficial. Su propuesta sigue la senda abierta por Goethe en *Poesía y verdad* (autobiografía donde obligaba a replantearse la relación entre ambos ámbitos, la lírica y lo verdadero) y de otros autores, como Béguin, quien, además de situarse en el ámbito de la historia "espiritual", sostiene la necesidad de la presencia personal del historiador en su quehacer:

... una obra histórica, y especialmente un ensayo de historia espiritual, no permiten a su autor hacer abstracción de sí mismo. Ello no quiere decir, por supuesto, que le sea permitido menospreciar la verdad de los hechos o disponer de ellos a su antojo. Pero esa honradez de la información es una virtud insuficiente, es la simple condición previa de una investigación en la que, además, se quiere sentir la presencia de una interrogación personal e ineluctable. (Béguin 1993: 16)

2. PECULIARIDAD DE LA POESÍA COMO FUENTE O DOCUMENTO HISTÓRICO

No obstante, la incorporación de la poesía como fuente o documento histórico, incluso en una concepción historiográfica abierta y atenta a la complejidad de la vida, presenta algunas peculiaridades, más acusadas que en la novela o el teatro, que el historiador debe tener en cuenta y que explicarían el menor uso de poemas por parte de los historiadores, en su intento por entender el pasado.

La fuente de esas peculiaridades estriba, sin duda, en la complejidad inherente a los mensajes poéticos, tanto por las "características expresivas peculiares" a que aludía Burdiel, cuanto por la problematización y elaboración de lo real que llevan a cabo. La obra de un poeta, por lo general, se ofrece al lector y al historiador no en la literalidad de sus textos, sino como información cifrada, necesitada de descodificación.

2.1. La poesía de posguerra como posible documento histórico

Viniéndonos a la poesía contemporánea para pensar sobre algo concreto, cabe reflexionar sobre cuál sería, en este sentido, la peculiaridad, la dificultad y el beneficio de la aportación de una poesía como la de Claudio Rodríguez o de la denominada "poesía social" para un posible historiador de la posguerra española que se planteara utilizar este material.

³ Con alguna frecuencia, los historiadores recurren a las novelas de Baroja para completar sus estudios, como sucede en el caso de *El árbol de la ciencia* en lo relativo a lo grotesco del profesorado de la universidad, al inmovilismo de los agricultores y de las gentes de los pueblos o a la ceguera general respecto a la Guerra de Cuba y el enfrentamiento con los Estados Unidos de América. Sin embargo, en este último caso, el propio Baroja precisa que, para él, todo aquel asunto se resumía en una canción que cantaba una vieja criada: "Parece mentira que por unos mulatos/ Estemos pasando tan malitos ratos./ A Cuba se llevan la flor de la España/ Y aquí no se queda más que la morralla" (Baroja 2008: 235).

No cabe duda de que en la España de la posguerra, tras el 1939, se acentúan las condiciones político-ideológicas agresivas contra la mayoría de la población y que la literatura, como en otras condiciones similares, reacciona ante ellas. Siendo cierta la apreciación de José María Valverde, en *Ensayos sobre la palabra poética*, de que la aportación de un poeta se vincula necesariamente a su historicidad, no lo es menos que la noción de "historicidad" es tan amplia que con unas mismas circunstancias históricas dos poetas pueden escribir una poesía sustancialmente distinta y hasta opuesta. Así, se impone una primera constatación, no por evidente y esperable, menos importante: siendo las condiciones socio-económicas y políticas comunes para ambas realizaciones poéticas, estas son muy distintas entre sí. No cabe duda, por tanto, de que el pensamiento, el arte y la vida en su conjunto pueden buscar lugares y momentos de abstracción de las condiciones materiales de la existencia, de que en casos de falta de libertades (entre otras carencias) pueden hallarse espacios y resquicios para la libertad, sobre todo, para la individual y, en ella, para la libertad creativa. Y ambas manifestaciones serían, igualmente, testimonios de sus autores y de su época.

2.1.1. La poesía de Claudio Rodríguez: el decir simbólico y la historia

Así, la poesía de Claudio Rodríguez en su primer poemario, *Don de la ebriedad* (1952, en plena posguerra española) presentaría al historiador dos cualidades solidarias entre sí que dificultarían una adopción inmediata para sus cometidos, sobre todo, en el caso de ser estos de tipo cronístico. Por un lado, esta poesía problematiza el acceso a la realidad y aun su misma condición: no es que la niegue o la rechace o la soslaye, sino que reacciona ante ella con la sospecha de que su evidencia es engañosa; por otro, se incardina en la corriente simbolista, labora con metáforas y correlatos objetivos, útiles que, tras la apariencia de alejamiento de la realidad, vienen a asediarla de forma sutil y tenaz, pero sin la transparencia de lo denotativo.

Difícilmente –cabe pensar– se puede hacer crónica o historia, cuando se comienza por problematizar la realidad. O, por el contrario, cabría pensar que solo puede hacerse una crónica importante de la realidad, justamente cuando se va más allá de la evidencia. Pero, admitida esta última hipótesis de trabajo, lo que *Don de la ebriedad* ofrece a un historiador (a un lector) es información en diferentes capas. En la inmediata, la expresión del asombro por la maravilla de la naturaleza abordada como enigma. Si esto se circunscribe al autor y al tiempo específicos de su creación (y también de la recepción, desde luego), el historiador tendría un testimonio de una actitud humana bien definida. Pero el historiador, con conocimiento de causa, sabe del valor importante de la tradición y haría bien en preguntarse (como hace el historiador de la literatura), cuánto debe esa poesía a concepciones y actitudes anteriores, para aquilatar así el valor de su presencia en ese momento preciso. Así, a la hora de incorporar esta poesía en una historia, convendría tener presente que toda voz poética incorpora ecos de otras voces y saber en este caso, por ejemplo, que la actitud poética y gnoseológica de Claudio Rodríguez se vincula estrechamente al legado del Romanticismo.

En efecto, parte por herencia del Barroco y parte por reacción contra el Racionalismo, el Romanticismo concibe la realidad de forma muy compleja, subrayando las dimensiones del sueño y la metafísica y sumando a los componentes recibidos el propio de la interioridad emotiva del yo, al que convierte en el centro y eje del resto de categorías y al que ancla en un lugar y momento histórico determinados, movido por un ansia profunda de trascender sus límites. Reflexionando sobre los cambios habidos en el paso del teatro neoclásico al romántico, Ermanno Caldera señala cómo la filosofía kantiana influyó en la concepción del espacio y del tiempo y, lo que más me interesa subrayar ahora, cómo el espacio y el tiempo se vincularon estrechamente al yo: "tiempo y espacio, después de la revolución kantiana, están estrictamente ligados a la persona humana" (1994: xv). En su conjunto, y como bien señaló Bowra, al Romanticismo no le interesa reflejar la realidad evidente, sino indagar en la oculta (1972: 15-16), condición que caracteriza a *Don de la ebriedad*. Parte de esta realidad que no se manifiesta a los sentidos externos tiene que ver con las fuerzas inconscientes que percibieron en su interior, ajenas a la razón e indomeñables (Gras Balaguer 1983).

La poesía de Claudio Rodríguez en su primer poemario recibe también la herencia de otra de las aportaciones de mayor alcance y duración del Romanticismo, como fue la de liberar la mirada del velo intermediador del arte. Frente a la actitud neoclásica (deudora gustosa del clasicismo), que consideraba que la naturaleza no debía ser plasmada en el arte sino sometida a un embellecimiento previo, regido por los moldes de los modelos y por la tendencia al ideal, o que el amor debía resolverse como un sentimiento suave, nimbado de colores embellecedores, con el Romanticismo, como bien señala Casaldueiro:

... lo que por primera vez surge es la elaboración literaria contrastada con la vida; esa actitud tiene, indudablemente, una raíz en la literatura, pero el romántico lo que hace es vivir, recuerde u olvide los libros. Algo semejante acontece, por ejemplo, con el sentimiento de la naturaleza: el romántico no mira a través de los libros, empieza a usar sus ojos, todos sus sentidos. (Casaldueiro 1967: 65)

Lo que en el caso de Claudio Rodríguez en su primer poemario cabría ampliar hasta los sentidos interiores, porque le son necesarios, como al romántico, para afrontar la complejidad de lo real, agudamente consciente de que "junto a lo normal y lo regular se vive lo excepcional y lo extraordinario" (Casaldueiro 1972: 230).

También hay diferencias, por supuesto, en la concepción de la realidad de Claudio Rodríguez respecto a la romántica, su tradición es más compleja. Para el romántico (Espronceda, por ejemplo), incluso para el posromántico (Baudelaire, por ejemplo), la realidad disminuye (o ensucia, rebaja) el ideal a que aspira el poeta. En el primer poemario de Claudio Rodríguez, por el contrario, la realidad es aceptada como tal y se convierte en motivo de asombro y maravilla, en objeto de indagación en sí misma y, en ocasiones, en vía de acceso a una realidad trascendida.

La herencia del simbolismo, en este sentido, y de Baudelaire, en particular, es muy importante en la poesía de Claudio Rodríguez. La poética expresada con brevedad por el autor francés en su conocido primer cuarteto del soneto "Correspondances" ("La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisser parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers", 1995: 94), pervive en la concepción del poeta zamorano e, incluso es muy manifiesta (casi un homenaje), en algunos de sus poemas (como ocurre en estos versos que enlazan con el resto de "Correspondances": "Este rayo de sol, que es un sonido/ en el órgano, vibra con la música/ de noviembre y refleja sus distintos/ modos de hacer caer las hojas vivas" ("Don de la ebriedad"), o con estos otros de *Conjurados* que remiten a "La tapadera": "¡Estrellas clavadoras, si no fuera/ por vuestro hierro al vivo se desmoronaría/ la noche sobre el mundo, si no fuera/ por vuestro resplandor se me caería/ sobre la frente el cielo!", o "Solvat saeculum" y "La contemplación viva" respecto a "Una carroña".

Estamos pues (estaría el historiador) ante una poesía cargada de tanta sensibilidad como complejidad y dificultad para ser empleada en una reconstrucción histórica, ya sea de hechos, ya de sensibilidades; reconstrucción que, además, habría de tener en cuenta la representatividad relativa de este poemario, porque, es evidente, que no fue esta poesía, tan singular, tan personal, la predominante en su momento.

2.1.2. La poesía "social" y su engañosa condición de documento histórico

Esa condición le correspondió a la denominada "poesía social". Al lado de (no digo "frente a") una poesía como la de Claudio Rodríguez, esta otra poesía (máxime cuando se acerca a la "política") evita y rechaza cualquier complejidad metafísica e intrafísica y toma la realidad tal como se presenta, en su evidencia, atenta a las condiciones sociales de la existencia en un momento dado, con algo de crónica y, en algunos casos, con el convencimiento pragmático de que se puede y se ha de actuar sobre esas condiciones para mejorarlas. El poeta (como declararán Celaya, Nora o Blas de Otero) es parte de la sociedad, de la que transmite su sentir.

Este tipo de poesía tiende a adelgazar la realidad, que queda simplificada y topificada, focalizada en algunos aspectos. De forma consecuente, el estilo tiende también a una sencillez informativa, comunicativa que corre el riesgo de renunciar a la belleza, a la sutileza, a la expresión trabajada y personal, en aras de la claridad, de la accesibilidad para todo tipo de receptores, incluidos los menos letrados, por supuesto.

Esta forma de entender la poesía responde a las poéticas que, desde Grecia y, sobre todo, Roma, entendieron que la obligación de todo buen escritor era la de intentar mejorar a la persona y a la sociedad. En el romanticismo, Wordsworth consideraba que el poeta es "un hombre que habla a los hombres" y lo hace en el lenguaje natural, en el lenguaje real de los hombres. Estamos, viniendo más cerca, en la estela de la concepción machadiana de la poesía como

“palabra en el tiempo” (y el tiempo es la sustancia del historiador), entendida como palabra circunstanciada en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, con una clara revalorización del sentimiento, pero no el egotista, sino el que busca la comunión (“Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino nuestro”).

Es fácilmente previsible que un historiador (sobre todo, si es convencional) sentirá más próxima a sus materiales esta poesía realista, denotativa o discursiva, que la simbólica. Sobre todo, cuando esta, además de su individualismo, su defensa de la intimidad y de la búsqueda de lo trascendente y su concepción del quehacer poético como conocimiento, exhibe su negativa a reflejar las cosas tal como son, caso de Bousoño (como declara en la *Antología consultada*) o su deseo de ahistoricidad, como ocurre con Juan Ramón Jiménez en *Palabra y cielo*: “Quisiera que mi libro/ fuese, como es el cielo, por la noche,/ todo verdad presente, sin historia.”, o la del propio Claudio Rodríguez, que entendía la vida como leyenda, además de como historia:

Para mí la vida es algo legendario, no solo historia, dato concreto. Todo me parece algo confuso, extraño, como si las experiencias no hubieran sucedido o hubieran sucedido de otra manera. La vida tiene ese aspecto de fábula, por eso no puedo reproducir mis experiencias anteriores. (en Elizondo 1991: 31)

Por el contrario, una poesía como la de Blas de Otero se escribe desde el convencimiento de que: “Una vez más es el hombre lo que me interesa, pero no ya el hombre considerado como un individuo aislado, sino como miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada” (sobre *Pido la paz y la palabra*, en Castellet 1966: 93).

Pero si el historiador se deja tentar por esta poesía, conviene que tenga presente que las cosas también aquí son algo más complejas de lo que parecen.

En su estudio sobre la poesía social que prologa su antología *Un cuarto de siglo*, Castellet señala algo que hubiera debido hacerlo más cauto en sus apreciaciones sobre la vinculación directa, de tipo causal, entre las condiciones socio-históricas y la creación poética de la posguerra:

La poesía que se publicó en los primeros años de la posguerra permanecía ajena a las realidades patrias. Por una serie de complejas razones, que se producen con frecuencia después de una guerra o del fracaso de una revolución, la poesía se vuelve de espaldas a la realidad, perdida su fe en el hombre, en general, y en todos aquellos que han laborado por la paz y han fracasado en su empeño, en particular. (Castellet 1966: 67)

Así, el “garcilismo”, en particular, no es una tendencia meramente evasiva, sino el intento de contribuir a la confección y consolidación de un discurso imperial, festejador y legitimador de los vencedores: el mismo discurso de sus libros de texto, de sus canciones patrióticas, de sus discursos políticos. Son los hombres quienes escriben derecho con renglones torcidos. Es lo que viene a reconocer páginas después, cuando dice que esa poesía “llevaba detrás toda una

mentalidad, que había encontrado su justificación en la guerra, y en la exaltación y el recuerdo de un pasado absolutamente imposible de recuperar.” (Castellet 1966: 70). Lo que, por cierto, no ha impedido que hasta hace poco, la Fiesta de la Hispanidad se celebrara desde la concepción de España como un Estado imperial.

También hay otro aspecto de esta poesía que se ha de tener en cuenta cuando se piensa en ella como posible material historiográfico. Parte de ella hace referencias a las condiciones sociopolíticas injustas y lamentables, pero esas referencias pocas veces son directas. La poesía, por su propia esencia, accede a la realidad mediante una elaboración estética que rara vez es ni directa ni denotativa. Además, buena parte de esta poesía “social” se decanta más por el humanismo que por la política inmediata (Ascunce Arrieta 1988), ya sea por convicción o por imposibilidad de actuar de otro modo. Mucha de esta poesía es, en efecto, testimonial y, como señala Leopoldo de Luis uno de los peligros de este tipo de arte es “quedarse en eso: en simple documento neutral. [...] in-moral” (1969: 48–49). En la misma línea, critica González Martín que no hay en esta poesía “una denuncia concreta y específica a realidades circunscritas a un espacio y tiempo determinado. [...] Su violencia pretendida es de tal carácter que puede leerse ante cualquier público sin que nadie se sienta aludido, o aún más, sin sentirse solidarios con la protesta del poeta” (1970: 59 y 60). Pero hay que juzgar con perspectiva y entender de las dificultades, de los riesgos de ir más allá y pasar a la denuncia directa. No puede olvidarse que el diálogo de esta poesía con la realidad y los discursos dominantes en España se da, en muchos casos, de forma elusiva y tras uno o varios desplazamientos de sentido. Pero, al mismo tiempo, es innegable que adquiere su valor, justamente, al anclarse en el tiempo preciso en que se escribe. Los tiempos no estaban para nombrar ni acusar con claridad a quienes detentaban el poder, como sabemos por la historia; aquellos eran, como bien sintetizó Valente, tiempos de miseria en los que el poeta “hablaba como el que huye” o, como precisó Ángel González en la edición de *Palabra sobre palabra* de 1977: “Me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia”; Ángela Figuera lo dijo con más contundencia, en su carta a Cristo: “ahora, apenas se abre el pico/ te hacen callar” (“Carta abierta”, de *Belleza cruel*, 1958). Afirma Alarcos Llorach que los valores de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra* son “creer en el hombre, en la paz, en la patria.” (Alarcos 1966: 34–35), pero es presumible que estas formulaciones necesitan una lectura entre líneas, y leer hasta en los silencios. Cabe sospechar que, cuando Blas de Otero pide la paz y la palabra, lo que en realidad está pidiendo es justicia y libertad. Con Celaya sucede algo parecido: es cierto que la poesía es un arma cargada de futuro, pero, en realidad lo que eso significaba es que, antes, era necesario que estuviera cargada de presente y en el presente y que disparara su carga de denuncia, de crítica, para preparar el camino a la utopía de un país (de una Humanidad) libre, justa y solidaria.

Por estas razones personales y políticas, mucha de esta poesía se configura con frecuencia como alegoría, dentro de la cual pueden desplegarse también mecanismos desrealizadores o contrarios a la denotación, como la ironía. Así se comprueba, por ejemplo, en algunos poemas de Ángel González en *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), como este "Discurso a los jóvenes", en el que se mimetizan de forma irónica (Deters 2001) los discursos paternalistas, tanto políticos como religiosos:

Si alguno de vosotros
pensase
yo le diría: no pienses.

Pero no es necesario.

Seguid así,
hijos míos,
y yo os prometo
paz y patria feliz,
orden,
silencio.

De modo similar, "Posguerra", de Ángela Figuera (*El grito inútil*, 1952), recurre a la paradoja del himno para señalar la situación horrible que se vive, y también Valente en *Sobre el lugar del canto* (1963), mira y nombra de cerca la realidad criminal del régimen de Franco, y su hipocresía, desde la imitación del relato mítico:

Se reunió en concilio el hombre con sus dientes,
examinó su palidez, extrajo
un hueso de su pecho: –Nunca, dijo,
jamás la violencia.
Exhaló el aire putrefacto pétalos
de santidad y orden.
Quedó a salvo la Historia, los principios,
el gas del alumbrado, la fe pública.
–Jamás la violencia cantó el coro,
unánime, feliz, perseverante.

Por otra parte, abunda en esta poesía la forma de nombrar y de acusar indirecta, bien sea por señalar la injusticia fuera de España, en Corea, la India o Vietnam, como Ángela Figuera en "Caso acusativo. Si no has muerto un instante" (de *Belleza cruel*, 1958) o por abstracción de las circunstancias temporales y espaciales, como, por ejemplo se ve en "Esta paz", de *Vencida por el ángel* (1950) o "La cárcel" también de Ángela Figuera, de *Los días duros* (1953):

Nací en la cárcel, hijos. Soy un preso de siempre.
Mi padre ya fue un preso. Y el padre de mi padre.

Y mi madre alumbraba, uno tras otro, presos
como una perra perros. Es la ley, según dicen.

Poema coincidente, por ejemplo, con "El fusilado" de Leopoldo de Luis (*Juego limpio*, 1961):

Mi juventud ha sido fusilada.
No se fusila nunca a un hombre solo,
caen poco a poco nuestras propias vidas.
Miro de forma extraña, si os dais cuenta;
desde la muerte miro de los otros,
desde mi muerte en cada uno de ellos.

Y con el impresionante *Diálogo para un hombre solo (Elegía española)* (1963), de Victoriano Crémer, del que son estos versos:

Desde el miedo y la sangre,
la Patria es como un monte
lejano entre la niebla.

Algo similar cabe plantearse respecto a la utilización del discurso religioso por parte de estos poetas y de sus presuntos efectos despolitizadores. El poeta expresa que los hombres sufren y clama a Dios por ello, pero, aunque parezca (o sea posible) que así se evade la pregunta sobre cuáles son las causas de su sufrimiento, quiénes son los responsables, cabe la sospecha de que se trata, en el fondo, de una excusa para lanzar su alegato sin que la censura o la policía de la dictadura tuvieran motivo franco para actuar.

Como vemos, la condición de esta poesía para convertirse en material para un historiador es muy compleja y sujeta al fuero de la interpretación, tan necesaria como arriesgada.

Es revelador, a este respecto, ver en el ámbito de la crítica literaria cómo ni siquiera algunos poemas en los que la distancia entre el poema y la realidad dolorosa que nombra se acorta no se ven libres de ser interpretados. Gabino Alejandro Carriedo, por ejemplo, nombra la realidad con crudeza y se enfrenta a los discursos del poder que intentaban borrar la historia (hasta hoy) o a los que la abordaban de forma tangencial y casi elusiva. La referencia a un hombre tendido en la cuneta con un tiro en la tripa, de "Como animales muertos", tiene la potencia de crónica y de denuncia de la que carecen otros muchos textos. Y no es, como comenta González Martín, que la "brutalidad" de este texto sea "aparente", porque, al contrario, es muy real, ni que exponga "bien a las claras el horror del poeta ante la muerte humana, su respeto a la vida" (1970: 80), porque se refiere claramente a los asesinatos cometidos durante la Guerra Civil. La misma claridad que hay al mencionar, en "Teoría de la agricultura", "la violación de los Derechos humanos", pisoteados, como un buey y un labrador pisotean las hormigas sin mayor conciencia, y que no necesita ni interpretación ni descodificación.

3. HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA JUNTO A LA HISTORIA

Dando por supuesta la evidencia de que un libro de poemas, un cuadro o una escultura tienen, en su materialidad, condición de materia histórica, no cabe duda, en sentido amplio, de que toda vida supone un testimonio histórico; en un sentido profundo cabría alegar que es, justamente, la obra artística la que no puede faltar como “documento histórico” en cualquier reconstrucción histórica, en la medida en que es huella y testimonio de lo más acendrado que puede alcanzar el ser humano en su sensibilidad. La literatura, la poesía recogen la empresa individual de un hombre o una mujer, pero su cualidad representativa es enorme, porque concitan en sí –o señalan o ejemplifican o son sensores– del vivir, de la vivencia de una época, de un colectivo, y aunque lo fueran de sí mismos, solo, ya tendrían suficiente valor de testimonio de lo distinto, de la excepción. Es revelador a este respecto que, al evaluar la poesía de Antonio Machado, González Martín, diga que nos ha dejado “uno de los documentos humanos más emocionantes y cálidos de la lírica española” (1970: 18) y es frecuente la utilización de esta expresión, “documentos” en la historia de la literatura.

Es muy probable (y comprensible) que un historiador se sienta más inclinado a acoger esta “poesía social”, por su mayor proximidad a la crónica (“repito y enumero lo evidente,/ lo que en los ojos se me clava a diario”, escribe Ángela Figuera, en *Toco la tierra. Letanías*, 1962), pero habría que advertirle a ese historiador que en la otra, la del decir menos directo, tanto la de Blas de Otero, Gabriel Celaya, Nora, Figuera, como la de Claudio Rodríguez, le aportarían “testimonios” o “documentos” importantes para reconstruir la compleja sensibilidad de esa etapa de la historia de España.

En este sentido, es conveniente abogar por imbricar historia y poesía (y no solo novela o teatro) para obtener un conocimiento de mayor calidad sobre la vida histórica, para añadir al relato histórico una vieja aspiración de la historia de la literatura, la de convertirla en una historia del espíritu, de la sensibilidad, de la que no puede prescindir la historia sin mutilar gravemente la imagen que da del vivir humano. Pero para ello –como he querido mostrar– el historiador ha de ser consciente de que tiene que conocer bien la índole del material literario que utiliza, y no es tarea fácil.

En esta labor podrá encontrar la ayuda de la crítica literaria y de la historia de la literatura, del mismo modo que esta se apoya sobre la historia política y social. Y esta cooperación también será compleja. Es posible que el historiador sienta ajenos (y hasta ociosos), y por ello prescinda de ellos, distingos que a la historia de la literatura le son inherentes o propios como, en nuestro caso, las diferencias entre concepciones de realidad, la vinculación entre poesía simbólica y denotativa, el debate entre poesía como comunicación o como conocimiento, las articulaciones entre el neorromanticismo de *Espadaña* y la poesía social, entre esta y la poesía cívica y la política, del humanismo y el existencialismo desarraigados y los comprometidos (De Luis 1969; Lanz 1999).

Pero el historiador de la literatura sí le ayudaría a percibir no solo sensibilidades e ideologías como las que he ido señalando, sino hechos fundamentales, menos evidentes, en principio, pero capitales en el quehacer del historiador.

El más importante de ellos sería, quizá, subrayar cómo el poeta, el escritor de esa postguerra, llevan a cabo, dentro de los poemas, su lucha particular por la reconquista de derechos perdidos (Lanz 1997) y, en particular, por denunciar la perversión más honda producida por los vencedores, la que afecta a la lengua, en su núcleo, el vocabulario, porque es el que transmite la visión del mundo. Así, el poeta señala las grandes palabras, que soportan los grandes conceptos éticos, cívicos y políticos y las rescata de la falsificación y usurpación a que son sometidas; reconquista un sentido digno para "libertad", "justicia", "paz" y otras tantas nociones que la ideología vencedora sesgó hacia su forma de ver la vida y la historia. El historiador que utilice estos poemas algo elusivos de la poesía social tendrá, incluso, que leer los silencios y aprender que el poeta más sincero puede ser aquel que finge su sinceridad y que hay poetas (como Claudio Rodríguez o José Hierro) que cuestionan su propia herramienta de conocimiento y comunicación, el lenguaje.

La tarea será compleja, pero el jornal, alto.

OBRAS CITADAS

- Abrams, Meyer Howard (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral.
- Alarcos Llorach, Emilio (1966): *La poesía de Blas Otero*. Salamanca, Anaya.
- Ascunce Arrieta, José Ángel (1988): "La poesía social española: características, validez y límites", *Hispanorama (Mitteilungen der Deutschen Spanischlererverbands*, n.º 48, pp. 98–107.
- Avilés, Juan (1996): "La novela como fuente para la historia: el caso de *Crimen y castigo* (1866)". En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, t. 9, pp. 337–360.
- Baroja, Pío (2008): *El árbol de la ciencia*. Edición de Pío Caro Baroja y notas de Iman Fox. Madrid, Cátedra.
- Baudelaire, Charles (1995): *Las flores de mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra.
- Beguín, Albert (1993): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Bowra, Cecil Maurice (1972): *La imaginación romántica*. Madrid, Taurus.
- Burdiel, Isabel (1996): "Lo imaginado como materia interpretativa para la historia. A propósito del monstruo de *Frankenstein*". En Isabel Burdiel y Justo Serna: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. Valencia, Episteme.
- Caldera, Ermanno (1994): "Estudio preliminar". En Ángel Saavedra: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, prólogo y notas de Miguel Ángel Lama. Barcelona, Crítica, pp. IX–XXII.
- Canal, Jordi (2015): "Presentación. El historiador y las novelas", *Ayer*, n.º 97, pp. 13–23.
- Casaldueño, Joaquín (1967): *Espronceda*. Madrid, Gredos.
- Casanova, Julián y Gil Andrés, Carlos (2009): *Historia de España en el siglo xx*. Barcelona, Ariel.

- Castellet, José María (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939–1964)*. Barcelona, Seix Barral.
- Compagnon, Antoine (2011): "Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines", *Le Débat*, n.º 165, pp. 62–70.
- Chartier, Roger (1998): *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París, Albin Michel.
- De Luis, Leopoldo (1969): *Poesía social. Antología. 1939–1968*. Selección, prólogo y notas de Leopoldo de Luis. Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid/Barcelona, Alfaguara.
- Deters, Joseph (2001): "Postmodern Irony and the Discourse of Love in Angel González's «Sin esperanza con convencimiento»", *Crítica hispánica*, vol. 23, n.º 1, pp. 60–69.
- Díaz Plaja, Fernando (1958): *Verso y prosa de la historia española*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- (1979): *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Eley, Geoff (2008): *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Traducción de Ferran Archilés Cardona. Valencia, Universitat de València.
- Elizondo, Itziar (1991): "Claudio Rodríguez: «sigo creyendo en la poesía como un don y un entusiasmo»", *El Independiente. Libros*, 23 de mayo, p. 31, col. 1.^a
- Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997): *España: 1808–1996. El desafío de la modernidad*. Madrid, Espasa.
- Fuster García, Francisco (2011): "La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, t. 23, pp. 52–72.
- Gil Andrés, Carlos (2010): *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*. Prólogo de Josep Fontana. Madrid, Marcial Pons.
- González Martín, Jerónimo Pablo (1970): *Poesía hispánica 1939–1969 (Estudio y antología)*. Barcelona, El Bardo.
- Gras Balaguer, Menene (1983): *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos.
- Hartog, François (s.a.): "Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire", *Fabula/Les colloques, Littérature et histoire en débats*. En <<http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>> [última visita : 8.9.2016].
- Jablonka, Ivan (2014): *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. París, Éditions du Seuil.
- Juarroz, Roberto (2000): *Poesía y realidad*. Valencia, Pretextos.
- Lanz, Juan José (1997): "Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero. Algunas perspectivas sobre la función del lenguaje en el compromiso poético", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXIV, pp. 443–472.
- (1999): "La poesía". En: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico. *8/1 Época contemporánea: 1939–1975. Primer suplemento*, por Santos Sanz Villanueva, con la colaboración de Óscar Barrero Pérez, Javier Cercas, Juan José Lanz, César Oliva, María Francisca Vilches de Frutos. Barcelona, Editorial Crítica, pp. 70–156.
- Rodríguez, Claudio (2004): *Poesía completa (1953–1991)*. Prólogo de Antoni Marí. Barcelona, Círculo de lectores.