

“LA POESÍA SOCIAL ES YA COSA DEL PASADO”:
NOTAS SOBRE LA ANTOLOGÍA
DE LEOPOLDO DE LUIS*

Luis Bagué Quílez
Universidad de Murcia

1. POESÍA SOCIAL: ¿UNA LOSA FUNERARIA?

La antología *Poesía española social contemporánea* (más conocida con el nombre abreviado de *Poesía social*, 1965), de Leopoldo de Luis, carga aún hoy con el sambenito de sepultar la estética socialrealista a modo de implacable “losa funeraria” (Lanz, 2000: 212). Con la perspectiva que da el paso del tiempo, no cabe duda de que el progresivo desgaste de la poesía social era un secreto a voces desde mediados de los años sesenta, algo a lo que ni siquiera el propio Leopoldo de Luis resultaba ajeno. Las oleadas de esta tendencia se habían ido sedimentando, desde la fundacional *Antología consultada* (1952), de Francisco Ribes, en un denso aluvión al que contribuirían, en una u otra medida, selecciones como *Poesía última* (1963), del mismo Ribes, o *Veinte años de poesía española* (1960),

* Este trabajo es resultado del Programa “Ramón y Cajal” (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se integra en el proyecto “El compromiso poético español del siglo XX en el canon académico actual (1975-2018)” (PGC2018-093641-B-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

de José María Castellet, más tarde reconvertida en *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965). Los trece años transcurridos entre la primera antología de Ribes y la de Leopoldo de Luis eran suficientes para advertir el nacimiento, la reproducción y la decadencia de una escritura que había cambiado a menudo de apellido (realista, testimonial, protestataria, crítica, de denuncia) sin conseguir desmarcarse de lo que designaba su partida bautismal.

Podría aducirse, como ha hecho Miguel Ángel García (2012), que el descrédito de “lo social” ha sido siempre más virulento que el de otros movimientos que también hubieron de sobrevivir a su fecha de caducidad. No obstante, en el declive de la Musa social concurrieron diversos factores retóricos y temáticos. Por un lado, el cansancio de las formas se sustentaba en un estilo en el que el realismo se confundía con el prosaísmo alicorto o con un coloquialismo de escaso voltaje lírico. Por otro lado, un repertorio acotado de motivos incidía machaconamente en unos mismos mimbres temáticos: la evocación de la guerra civil, la patria fracturada, el retrato coral de la posguerra, la defensa de los oprimidos o la solidaridad con el proletariado. La apertura hacia una internacionalización de la protesta a lo largo de los sesenta apenas modificaría ese esquema con nuevos tópicos como la desigualdad del capitalismo, la amenaza atómica, la crítica contra el imperialismo estadounidense o la oda hacia la imagen icónica del guerrillero (Carnero, 1989: 299-336). A todo ello habría que sumar la ineficacia revolucionaria de una corriente que priorizaba el contenidismo bienintencionado sobre la agitación política, y cuya limitada recepción contrastaría con el apogeo popular de la exitosa canción “de autor” (Prieto de Paula, 1996: 26-27). En este contexto, cabe mencionar asimismo la sucesión biológica que supuso el desembarco de los “nuevos bardos”, pues libros como *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero, o *Por el camino de Swann* (1968), de Leopoldo María Panero, se publicaron en los años inmediatamente posteriores a la antología de Leopoldo de Luis. La compilación novísima de Castellet (1970) identificaba el realismo con una “pesadilla estética” y acaudillaba una remoción generalizada de los referentes nacionales para promover una poesía cosmopolita, esteticista y culturalista. Tanto es así que el heterónimo colectivo Sabino Ordás (máscara bajo la que se ocultaban Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino) ridiculizaría en clave burlésca el credo maniqueo que oponía la suntuosidad sesentayochista a la aridez realista: de un lado, “Lo Barcelona = Lo Veneciano = Lo Marilyn = Lo Elegante = Lo Periférico = Lo Bello”; del otro, “Lo Estepario

= Lo Mesetario = Lo Interior = Lo Feo = Lo Marxista = Lo Secano” (Ordás, 1985: 174-175).

Sin embargo, al margen de las anteriores circunstancias, la antología de Leopoldo de Luis puede entenderse como un empeño de reivindicar la vigencia de la poesía social cuando esta se encontraba en un periodo de dispersión o reformulación. El carácter transversal e intergeneracional de su nómina, aunque con la preeminencia de autores pertenecientes a la promoción del cincuenta, da cuenta ya de la disparidad de criterios que sostienen quienes integran estas páginas. En este sentido, la “Introducción” de Leopoldo de Luis pretendía legitimar su apuesta a partir de tres líneas: en primer lugar, la constatación de la paulatina conversión de la poesía testimonial en una escritura protestataria (Luis, [1965] 2000: 183-187) que se sublevaba contra las injusticias del presente; en segundo lugar, el rastreo de los antecedentes históricos de la “poesía social”, desde las sátiras latinas hasta la vertiente más rehumanizadora del 27 (188-205); y, finalmente, la defensa del valor de la lírica disidente ante una incipiente deriva esteticista (210-211).

2. UN RECORRIDO POR LAS POÉTICAS

Si nos asomamos a las poéticas que redactaron los seleccionados, observaremos dos actitudes polarizadas: la de los valedores de la poesía social y la de los reticentes a este marbete.

Los primeros basaban su razonamiento en dos planteamientos complementarios. Para algunos, como Ángela Figuera o Gabriel Celaya, la lírica social era el vehículo de expresión que reflejaba el desgarró existencial o la indignación cívica ante la realidad del presente: “[M]i poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos” (Figuera: 228); “[l]o social [...] no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive” (Celaya: 257). No obstante, la mayoría de los defensores de esta tendencia acudían al humanismo o exaltaban la pulsión solidaria de los versos. De ello dan ejemplos Ramón de Garciasol, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales, Manuel Pacheco, María Beneyto o Ángel González: “Poesía social = humanismo” (Garciasol: 275); “quiero —y me sale sin querer— escribir una poesía con destino a la Humanidad” (Fuertes: 308); “[e]ntiendo por ‘poesía social’ ni más ni menos que aquella que hace del hombre y sus problemas el argumento decisivo de su expresión” (Pérez Valiente: 316); “[l]a clave redentora es que

la poesía social lo sea por verdaderamente humana y solidaria” (Morales: 325); “la poesía social se diferencia de la poesía política en que la primera se compromete con el hombre y la segunda se compromete con el partido” (Pacheco: 335); “el poeta debe participar en las inquietudes y problemas de la comunidad humana a que pertenece” (Beneyto: 396); “yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo” (González: 404).

Más interesantes son, en general, las declaraciones de los renuentes a la poesía social. En su “Poética”, José Hierro señalaba tres aspectos relevantes. En primer lugar, afirmaba que la moda social se había convertido en un anacronismo, lo que implicaba que sus más fervorosos cultivadores dieran la impresión de “estar a la penúltima”: “Hoy piensa la mayoría de los jóvenes que la poesía social es ya cosa del pasado. Del pasado inmediato que es, en arte, el pasado más remoto” (Hierro: 344). En segundo lugar, Hierro asumía que la incomunicación de la poesía social con sus hipotéticos destinatarios se debió a la utilización de estereotipos que falseaban la realidad: “La poesía social [...] adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. [...] Y es que el poeta, salvo raras excepciones, desconocía eso que se llama *pueblo*. Por de pronto lo redujo [...] a campesinos curtidos, trabajadores de sol a sol que empuñan una hoz hasta para dormir, y a obreros industriales de mono azul y llave inglesa en la mano” (344-345). Por último, el poeta denunciaba la falta de sinceridad expresiva de una corriente que había sacrificado la tensión lírica en aras de la claridad: “Se hizo una poesía conceptual de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados [...]. El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu” (345).

Los argumentos de Hierro hallan resonancia en otras poéticas de la antología. Así, Eugenio de Nora y José Agustín Goytisolo censuraban la restricción temática y la aproximación afectiva de la poesía social: “Rechazo [...] la llamada ‘poesía social’ en cuanto pretenda definirse por su *tema*, o en cuanto este tema aparezca enfocado desde un punto de vista esencialmente sentimental o anecdótico” (Nora: 372); “[l]as acusaciones más fundamentales que se le han hecho son: sus enormes limitaciones temáticas y su tono declamatorio y neo-romántico” (Goytisolo: 432). A su vez, de la pobreza estética inherente al realismo testimonial se hacían eco Gabino Alejandro Carriedo, Ángel Crespo o José Ángel Valente: “El testimonio y la espontaneidad no han bastado ni han resultado suficientemente constructivos, sobre todo cuando se produce un alarmante em-

pobrecimiento del idioma; cuando [...] el clisé se gasta: cuando se vuelve toda la espalda a los movimientos posvanguardistas mundiales” (Carriedo: 386); “[s]e ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo. Con ello, se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos crisis de valores, que también padecemos” (Crespo: 414); “[p]arece que tal género ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado *formalismo temático*” (Valente: 442).

No menos esclarecedoras resultan las opiniones de Manuel Vázquez Montalbán, una de las incorporaciones a la segunda edición de la antología de Leopoldo de Luis, aparecida en 1969. A diferencia de los anteriores, Vázquez Montalbán avanzaba ciertas consideraciones ligadas a la influencia de los medios de masas y a la formación de una nueva sensibilidad para la que no existía una ruptura entre los códigos de la alta cultura y la mitología de la cultura popular. Así, el autor criticaba irónicamente las limitaciones en la recepción de la poesía social al compararla con otros tipos de comunicación: “Hay poesía muy social: las letras que han cantado Antonio Machín, por ejemplo, o las de Conchita Piquer, Juanita Reina, Valderrama, etc. Hay poesía un poco menos social: la de Rafael de León, José Carlos de Luna, etc. Hay poesía muy poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, García Nieto, López Anglada, la mía, etc. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente” (Vázquez Montalbán: 536). Del mismo modo, Vázquez Montalbán cargaba contra la ingenuidad idealista de los poetas sociales y subrayaba que la labor de concienciación cultural se había desplazado a los *mass media*. En síntesis, la poesía habría dejado de “un arma cargada de futuro” para equipararse a “un modesto tirachinas” (537).

3. VOCES DE MUJER: ENTRE EL GRITO Y EL ESTEREOTIPO

Una de las aportaciones de *Poesía social* constituye la inclusión en su nómina de cuatro mujeres: Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci. Aunque desde la óptica actual puede parecernos una magra representación —en total se incluyen veintisiete nombres en la edición de 1965, que aumentan hasta la treintena en la de 1969—, no lo es tanto si atendemos a otras selecciones de la época. Si bien las tres primeras autoras citadas también figuraban en *Veinte años de*

poesía española, cabe recordar que ninguna de las dos antologías de Ribes había contado en sus filas con la presencia femenina. Y ese desequilibrio no se corregirá en los años siguientes, como demuestra el hecho de que entre los *Nueve novísimos* castelletianos solo hubiera una “novísima”: Ana María Moix.

En todo caso, las poetisas convocadas en la antología de Leopoldo de Luis comparten la reivindicación de la condición femenina (Gatell, 2007), bien mediante la confección de retratos colectivos —véanse “Mujeres del mercado”, de Ángela Figuera, o “Las flacas mujeres”, de Gloria Fuertes—, o bien mediante la vinculación de la mujer con el universo obrero —así ocurre en “El tranvía” (María Beneyeto), “Cine de barrio” y “La verbena” (María Elvira Lacaci)—. Otros aspectos comunes son, en el plano estilístico, la búsqueda de la vitalidad del habla coloquial frente al vuelo lírico, y, en el plano temático, la introducción de una serie de motivos que renuevan el manido arsenal socialrealista: la “maternidad culpable” de quienes lamentan haber entregado a sus hijos a la guerra —“Rebelión”, de Ángela Figuera; “Tener un hijo hoy”, de Gloria Fuertes—; la oda a la sencillez doméstica en tiempos difíciles —“Canto a la madre de familia”, de Ángela Figuera—; o la diatriba contra la incomunicación en el entorno urbano. El tratamiento de estos temas revela un singular manejo de los estereotipos acuñados por la poesía social (Le Bigot, 2018: 97-122). En consecuencia, bajo la superficie de un discurso *miserabilista*, que incide en la marginación social o en la falta de recursos económicos, hallamos a menudo la denuncia implícita de una responsabilidad moral.

“Mujeres del mercado” y “Las flacas mujeres” dan prueba de este enfoque. En el primero, Ángela Figuera ofrece un mosaico coral que se caracteriza por su crudeza expresionista:

Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre.
Armadura oxidada con relleno de escombros.
Tienen duros los ojos como fría cellisca.
Los cabellos marchitos como hierba pisada.
Y un vinagre maligno les recorre las venas.

Van temprano a la compra. Huronean los puestos.
Casi escarban. Eligen los tomates chafados.
Las naranjas mohosas. Maceradas verduras
que ya huelen a estiércol. Compran sangre cocida

en cilindros oscuros como quesos de lodo
y esos bofes que muestran, sonrosados y túmidos,
una obscena apariencia.

Al pagar, un suspiro les separa los labios
explorando morosas en el vientre mugriento
de un enorme y raído monedero sin asas
con un miedo feroz a topar de improviso
en su fondo la última cochambrosa moneda.

Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos,
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa
chupeteando una monda de manzana o de plátano.
Lo manejan a gritos, a empellones. Se alejan
maltratando el esparto de la sucia alpargata.

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.
Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio.
(Figuera; en Luis, [1965] 2000: 229-230)

El arranque del poema trasluce una actitud de distanciamiento entre la voz enunciativa y los protagonistas de la escena, a lo que contribuye la selección de un léxico que resalta la continuidad entre la podredumbre exterior y la desolación interior de los personajes: términos como “oxidada”, “escombros”, “mohosas”, “estiércol”, “túmidos”, “mugriento”, “cochambrosa”, “mocos”, “moscas”, “sudor”, “escupe”, “fétida” o “mísero” nos sitúan en un ambiente que se define por la suciedad, la descomposición y el hedor. No obstante, los versos finales manifiestan la solidaridad hacia una vida reducida a su dimensión instintiva, que debe enfrentarse a la violencia del medio y a la ausencia de expectativas. De esta manera, lo que parecía una deformación caricaturesca y casi esperpéntica de un tipo costumbrista acaba convirtiéndose en un alegato sobre las circunstancias en las que se desenvuelve la existencia femenina en un “tiempo de silencio”.

A su vez, "Las flacas mujeres", de Gloria Fuertes, exhibe un tono menos severo, a lo que coadyuvan las pinceladas de ironía características de la autora y la división explícita en dos partes:

Las flacas mujeres de los metalúrgicos
siguen pariendo en casa o en el tranvía.
Los niños van algunos a las escuelas municipales,
y se aprenden los ríos porque es cosa que gusta.
Las niñas van a las monjas que enseñan sus labores y a rezar.
De la ciudad se va borrando poco a poco la huella de los morteros.
¡Han pasado tantos meses!

.....
He visto en sueños que hay varios señores
hablando en una mesa de divisas,
de barcos, de aviones, de cornisas,
que se van a caer, cuando las bombas.

Y yo pido perdón al Gran Quien Sea,
por desearles una buena caja,
con cuatro cirios de los más curiosos.
(Fuertes; en Luis, [1965] 2000: 311)

La primera parte entrega un retrato mordaz de las madres que han de acatar las convenciones sociales en un marco donde las huellas de la guerra son cada vez más difusas y donde la imposición política se proyecta sobre un sistema educativo en el que se aprecian claramente la segregación por sexos y el papel subsidiario asignado a la mujer. En cambio, la segunda parte ya no pone sus focos sobre la clase obrera, sino sobre los altos mandatarios del régimen. La censura vitriólica hacia los jefes enriquecidos con la destrucción se refuerza mediante la irrupción de la primera persona, que les lanza una maldición blasfema cargada de humor negro. Se combinan así los estereotipos de clase relacionados con la representación de la mujer obrera (que encarna la imagen de la sumisión y la humillación) y con los hombres poderosos (que encarnan la imagen de la codicia y la insensibilidad).

Por otra parte, los roles asociados a la condición femenina se despliegan en poemas como "En tránsito", de María Beneyto, o "Campaña de Navidad", de María Elvira Lacaci. El primero registra el trayecto de una *mulier viatrix* sometida al vértigo del transporte público:

Estamos todos sí, ya estamos todos.
¡En marcha!
Arca de este Noé de voz anónima
rueda la cuna, el féretro, la cáscara...

Todos estamos en camino ahora
hacia la quieta luz de la parada.
¿Y después? ¿Más allá? ¿Más a lo lejos?
¿Qué roto cauce de la luz cerrada?
¿Qué desierto sin agua, sin palmera,
qué mar de plomo frío para el ansia?

Una mujer quiebra su voz. La cena...
Hombres extienden su ademán. La fábrica...
Mendiga vida sucia ¡y tan hermosa!
Sí, que el humo en la luz pierde batallas,
y aquí están la esperanza y el olvido
—humanos sobre todo— a la ventana...

Hay que llorar o hay que reír rompiéndose,
y gritar o cantar, o ser mirada,
mirada simplemente, plena, viva.
Criaturas de luz apresurada
dejándonos llevar a la deriva:
¡En marcha...!

(Corazón escondido entre la carne
golpeando la vida, tú, piltrafa,
pedacito de amor, terrón de sombras,
vasija mía donde estoy callada,
ya ves el odio, la tristeza, el frío,
y esa luz que es de allí, de aquella ráfaga
que tú y yo bautizamos "alegría"
por su color de ángel, por sus alas.
Ya ves que no estás solo, niño, solo,
con tu dolor pequeño, tu voz grana...
Corazones vecinos, el henchido
y absorto corazón de la hembra grávida.
Los simples corazones de criaturas
con la voz y las plumas de la infancia.

Los que dan a otros hombres y mujeres
viveros de apetencias, llamaradas...
Ya ves que no estás solo, no estás solo,
corazón, ángel mío, bestia aciaga).
Todos aquí en camino. Todos vivos.
Todos latiendo hasta el final. ¡En marcha!
(Beneyto; en Luis, [1965] 2000: 397-398)

El texto funciona como un retablo inquisitivo del aquí y del ahora. De hecho, el tranvía, convertido en moderna Arca de Noé, se erige en una reproducción a escala reducida de la humanidad entera. A partir de la transferencia cordial con los demás viajeros, el poema recoge las distintas preocupaciones de los hombres ("la fábrica") y de las mujeres ("la cena") que pueblan el vagón. Toda la composición se concibe como un duelo dialéctico entre realidades y estados anímicos contrapuestos: la oscuridad y la luz, la suciedad y la hermosura, el olvido y la esperanza, el llanto y la risa, el grito y el canto, la alegría y el odio, el ángel y la bestia. Al final, tras las sacudidas verbales que parecen transponer al discurso lírico el rítmico traqueteo del tranvía, solo queda la constatación de una colectividad que acompasa sus latidos al ritmo unánime de un presente en marcha.

No menos interesante es "Campaña de Navidad", de María Elvira Lacaci, cuyos primeros versos se ciñen al formato de un texto publicitario, con eslogan incluido:

Estamos en diciembre.
"Campaña de Navidad para los niños
pobres", es el slogan que recorre
el aire.
Bella nota de amor
humano, en estos días fríos,
íntimos de niñez,
pero nadie pregona:
"Campaña para adultos",
ni nadie los recuerda,
y nadie compadece
a esos seres que gritan
mudamente
su angustioso vacío
en medio de los otros,
de los ya saturados,

los que han hecho costumbre
de la dicha
a fuerza de apurarla sucesivamente.

[...]

Y todas son heridas en la sangre.

Nos hieren los comercios
recargados
de colores y luces
esos días.

Los seres con paquetes
que nos van empujando
por las calles
en su deseo de llegar a casa.

Nos hiera el duro asfalto
portador de ese grito
de alegría

que al pasar escuchamos
repetidamente:

“¡Felices Pascuas, Juan!”.

Nos hiera todo,
hasta el tranquilo aire
que nos besa,
que viene de nieve...
y la nieve, otros años...

Nos queremos salvar de la amargura.
Autosugestionarnos. Agarrarnos a Dios
mientras decimos:

“Él nace para todos,
para los sin hogar
y para aquellos
de tres generaciones
reunidas,

en torno de una mesa
bien servida”.

Pero no. No podemos.

La voz de la familia

es mucho más intensa que la del Pesebre. Y mordemos.

Mordemos los recuerdos, mordemos la distancia

para evitar

que el Tiempo se adelante

y nos hınque
sus feroces colmillos en el alma.
(Lacaci; en Luis, [1965] 2000: 462-464)

El texto de Lacaci indaga en las contradicciones de la celebración navideña mediante un juego de oposiciones similar al del poema anterior. En este caso, entran en juego la injusticia social y la caridad cristiana, la indiferencia y la compasión, el consumo y la pobreza, la opulencia mercantil (comercios, paquetes, “mesa / bien servida”) y la austeridad del Pe-sebre. Más allá de la alusión al paso del tiempo, “Campaña de Navidad” refleja el hábil manejo de dos estereotipos recurrentes en sendas etapas del socialrealismo: por un lado, la imprecación divina propia de la estética tremendista, y, por otro, la crítica a la colusión entre la Iglesia y el Estado propia de la escritura protestataria (Le Bigot, 2018: 103-104). En esta dirección, resultan llamativas las coincidencias entre el asunto del poema, originalmente incluido en el libro *Humana voz* (1957), y la película *Plácido* (1961), una de las obras maestras de Luis García Berlanga.

En suma, las autoras que se dan cita en la antología de Leopoldo de Luis ilustran de forma convincente el paso de una poesía testimonial a una poesía de denuncia, al tiempo que proponen una reflexión autoconsciente sobre los patrones de género y la construcción de la identidad femenina.

4. LA SEGUNDA VUELTA: UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Como se ha señalado, la antología *Poesía social* conocería una segunda edición, “revisada y aumentada”, en 1969. En el nuevo prólogo redactado para la ocasión, Leopoldo de Luis trataba de resguardarse de las pedradas que por entonces le llovían a la que había sido la tendencia hegemónica hasta anteayer: la apremiante caducidad de los productos sociales, el rebajamiento de la calidad, los límites entre eficacia y testimonio, o el espejismo de sinceridad con el que se creía tener ganado el acceso a una verdad sin paliativos. Las respuestas del antólogo reafirmaban algunos puntos ya esbozados en la primera edición; esto es, que la poesía social no era ni una moda literaria ni un movimiento uniforme, que no existía ninguna incompatibilidad entre la aspiración a la belleza y la voluntad de denuncia, o que la autenticidad del poeta debía juzgarse atendiendo exclusivamente a su obra, no a una hipotética correspondencia recíproca entre vida y obra. Sin embargo, la réplica más interesante era la referida a las fronteras

entre eficacia y testimonio, donde Leopoldo de Luis argumentaba que la función de la poesía social nunca fue la de realizar la revolución, sino la de despertar la conciencia de los lectores gracias a tres procedimientos: “hacer sentir la injusticia de unos hechos a través de sus poemas; acompañar a su pueblo en la ascensión a nuevas formas de vida o, simplemente, dejar constancia de que su sensibilidad de hombres estaba más impresionada por el dolor de sus semejantes que por cualquier otro tema” (Luis, [1969] 2000: 220).

El “fichaje” de tres autores (Jesús Lizano, Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán) para la nueva leva no solo refrendaba la abdicación de un ideal revolucionario que, a pesar de las palabras del antólogo, algunos de los poetas de más edad no habían vacilado en arrogarse, sino que permitía introducir matices relevantes con respecto a la misión del poeta en el tránsito entre dos décadas tan distintas en todos los órdenes como los sesenta y los setenta. Los cambios más significativos vendrían de la mano de dos de los más jóvenes: Félix Grande, nacido en 1937, y Manuel Vázquez Montalbán, nacido en 1939 (entre ellos se emplazaba Carlos Sahagún, nacido en 1938). No es baladí que, solo un año después de incorporarse a las filas socialrealistas de Leopoldo de Luis, Vázquez Montalbán fuera convocado como uno de los *seniors* en una antología tan “antisocial” y antirrealista como *Nueve novísimos*. Al margen de sus respectivos avatares biográficos y editoriales, Félix Grande y Vázquez Montalbán participaban de la búsqueda de una poesía “comprometida y libre” (Grande, [1969] 2000: 518), capaz de conjugar el afán rehumanizador con la libertad expresiva. En la vertiente temática, ambos autores optaban por una revisión crítica de la educación sentimental recibida, a partir de una sensibilidad histórica en la que concurrían la memoria familiar en el contexto de la militancia antifranquista, las estampas retrospectivas de la posguerra y la radiografía moral del desarrollismo. A esa ampliación temática —ya no estamos ante “niños de la guerra”, sino ante “niños de la posguerra”, al menos en lo que atañe a su imposibilidad de rememorar el conflicto bélico— habría que añadir algunas estrategias discursivas que disonaban en el horizonte del realismo social. La libertad métrica, el uso anticonvencional de la puntuación, la abundancia de incisos digresivos, la causticidad irónica, la interpolación de fragmentos en estilo directo, la fragmentación o el tono sincopado que se observan en las composiciones de estos autores los sitúan en una peculiar tierra de nadie, tan lejos de la voluntad reformista de la generación anterior como del oropel neovanguardista de la promoción siguiente.

Sin salir de la antología que nos ocupa, un ejemplo de esta actitud sería "Pasos en la escalera", de Félix Grande, que se concibe de nuevo como un retrato colectivo. En este caso, los protagonistas son los inquilinos de las "pensiones económicas" que proliferan en las grandes ciudades. A pesar de su extensión, conviene reproducir íntegramente el poema:

En la ciudad existe una escalera retorcida tentacular
cuyos peldaños son pensiones llamadas económicas
cuartos estrictos con humedad desconchones dos tres camas
ellos duermen allí su clandestina frustración
se oyen roncar de pared a pared o velar o agitarse
consultan su billeteo de badana reunido con una gomita
manoseando retratos y cartas de presentación

se sientan sobre las camas cuyas sábanas envolvieron
oficinistas albañiles desempleados se sientan y meditan
recuerdan épocas de siembra el paseo del domingo
la boda antigua del primo carnal la yegua muerta
casi hacen bueno lo que fuera sórdido — se apoyan
un poco más en la almohada alquilada fumando

y memoran los súbitos abrazos la asustada mujer
los pechos que en su entrega parecían decir haz fortuna
la boca que se precipitó en la suya susurrando
encuentra trabajo *No tienes razón*
en eso que me dices llo paso los Domingos
en la Pension escribiendote cartas

en el cuarto se ofrecen cigarrillos
deslían sus vidas mutuas y se las enseñan unos a otros
rara vez están sin embargo en disposición de ayudarse
es la suya una fraternidad inútil desbravada
su camaradería no tiene calcio no tiene proteínas
únicamente es un reflejo

salen por la mañana uno a su sueldo esquivo
otro a fumarse su confianza por las antesalas
toman autobuses tranvías o caminan estoicamente
como soldados *Esta vez tengo fe absoluta*
en las oposiciones, no hay nada mejor que insistir

de esa escalera ramificada por toda la urbe
se desprende una blanca nevada de cartas
una urdimbre de tímidos giros postales
un tejido de paciencia y explicaciones y preguntas
que une con alfileres la realidad y esa escalera
suben y bajan por esos peldaños consideran calculan
estiman un precio otro precio son una multitud
pululando como un laberinto, agitándose
disueltos y veloces como chorros de hormigas
tras una pisada *Nada me cuentas de los chicos*
y mientras llega la respuesta suavizadora y semanal
suben y bajan y se desplazan en redondo
parecen cangilones de historia monótona rayada

la urbe tumultuosa estridente neónica contiene
ese amasijo de arterias con peldaños en donde
las camas aún calientes de quienes se enfriaron
a fuerza de deshuesados sueños son ocupadas
por forasteros ateridos *Mándame la muda de invierno*
buscan se cruzan andan sin ayuda de pasamanos
bajan desmenuzando una moneda en apartados inverosímiles
escrutan las páginas de ofertas de trabajo — para ellos
el periódico tiene sentido aun sin leer entre líneas —
recorren meticulosos la extensión bárbara del día
antes de introducirse en su peldaño
junto al papel de cartas el reloj el vaso de agua
miran la mesita de noche se lavan despacio
interrumpiéndose entre el jabón y la provincia
toman la medicina más económica del mercado
y se masturban solitarios al borde del pañuelo de la nariz
para que la vieja patrona no se entere de su miseria.
(Grande; en Luis, [1969] 2000: 524-526)

Félix Grande recrea aquí un espacio fronterizo entre el universo rural y el mundo urbano, lo que favorece que las huellas de la España atávica pervivan bajo el espejismo de la prosperidad económica. Además de reflejar una circunstancia histórica harto conocida — la migración masiva del campo a la ciudad en los años sesenta —, la efectividad de la pieza reside en su capacidad para troquelar las aspiraciones individuales sobre el horizonte de un desencanto colectivo. Así, los fragmentos en estilo directo, que pertenecen a cartas familiares transcritas en letra cursiva — respetan-

do incluso las faltas ortográficas de los supuestos remitentes—, mezclan reproches, peticiones y la esperanza cifrada en un trabajo estable. Frente a estos apuntes, la voz en off que relata el poema, al igual que el narrador omnisciente de una novela realista, inserta abundantes notas que anuncian el desengaño al que están abocados quienes han tenido que abandonar el espacio campesino para instalarse en el territorio hostil de una megalópolis “tumultuosa estridente neónica”. Los rituales comunes (“se ofrecen cigarrillos, / deslían sus vidas mutuas”), el erotismo degradado o la sordidez ambiental, que rubrican sintagmas como “clandestina frustración”, “fraternidad inútil”, “sueldo esquivo” o “deshuesados sueños”, no solo condenan la pobreza material en la que se desenvuelven los inquilinos de las pensiones, sino también la estrechez moral de una sociedad en la que el capitalismo ha vuelto inviable la identificación solidaria del poeta con el obrero. Al final, la escalera retorcida y tentacular de la que habla Félix Grande acaba convirtiéndose en una suerte de *aleph* borgiano que atraviesa la ciudad “como un laberinto” o “un amasijo de arterias”, y que comunica los sueños truncados de todos los habitantes de ese microcosmos. En síntesis, el autor utiliza los peldaños como metáfora de la España del periodo, tal como había hecho antes Antonio Buero Vallejo en el ámbito teatral —*Historia de una escalera* (1949)—, o como haría después Joaquín Sabina en el entorno de la canción “de autor” —*El blues de lo que pasa en mi escalera* (1994)—.

No muy lejos de este enfoque, aunque con mayor dosis de ironía, se encuentra “SOE”, de Manuel Vázquez Montalbán, cuyo rótulo se corresponde con las siglas de Seguro Obligatorio de Enfermedad:

En la pared el rapto de las sabinas
 ocre y verde, desconchadas
 marcas de humedad, raídos
 tapizados de damasco clareados por el sol
 tardío en el balcón de hierro blanco
 por el polvo

 subían de la calle
 el rumor y el tufido de las fritangas,
 cabezas de corderos ciegos, pinchitos
 de chorizo, papas asadas, pimienta,
 mujeres en traje de chaqueta hablaban
 de la busca, alguien arrancaba
 un timbrazo único de aquella puerta
 de cristal opaco —lavajes-gomas-

sífilis — las muchachas reían en la esquina
las dos o tres palabras del albañil
— restauraban la fachada de un bar
casa Manolo — invitándolas a un carajillo
entonces alguna mujer bostezaba, alguien
comentaba la desusada tardanza del doctor,
las hemorroides no sentaban a gusto
a la mujer ballena que abría la sonrisa,
antes en Cueva de Vera, cuando parecía
una rosa sin oler, jamás supuso padecer
un mal tan malo, señor, los médicos
matan, y esos del seguro no cobran
lo suficiente para matar con formalidades
piadosas — señora, tiempo ha que no la veo
siempre tan bella, doña Leonor, con Dios,
por Dios, no hacía falta, el puro —
en el pueblo un conejo, una gallina, entonces
criaba su padre en el corral hasta corderos
y los girasoles se burlaban del sol ahora,
a esta hora del crepúsculo, él, volvía
del esparto o de salinas de Terreros, lejos
casi en Murcia, ahora peón de la construcción
sindicado, naturalmente, el mayor trabaja
en Pueblo Nuevo y el pequeño jugaba
conmigo a marines americanos. Todos
a una, anunciaba el cartel del cine Edén,
algo más lejos, junto al bar, mal llamado Bar
de las Putas Francesas, relleno de putas nacionales
con permanentes aceitosas y avinagradas, hechas
por una peluquera siempre o casi siempre
llamada Pepita, a punto de casarse, manos
de oro, hoy las peluqueras se forran
las batas blancas de duros duros en papel
pringoso, antes de la guerra había moneda
metálica, se llevaron el oro, los dos hombres
se miraban, antes de la guerra, antes de la guerra
en el frente me mataron un hermano los rojos,
el otro manoseaba la cartilla de asegurado.
SOE, todos sufrimos, todos matamos, alguien
recordaba una prima lejana deshonrada,
los moros, tosía, tosía, el pañuelo, sangre,

las madres nos hacían salir al descansillo,
miraban el aire con temor, dicen que basta el aire
y no se entiende cómo van sueltos por la calle
los tuberculosos

somos los tuberculosos
los que más los que más nos divertimos
y en todas nuestras reuniones
arrojamos, arrojamos y escupimos

llegaba

el doctor con cara de incandescente ser planetario
poseía el bien y el mal en un maletín negro,
¿Qué hora es? alguien inusitadamente contestaba mil
novecientos cuarenta y ocho, nos miraba, miraba
el reloj, decía, mil novecientos cuarenta y ocho
volvían a hacernos salir al descansillo y a veces
la pregunta de alguna mujer oscurecida u hombres
de trajes bicolores, sin corbata, nos hacían vagamente
importantes, sí, aquella puerta, el Seguro Obligatorio
de Enfermedad, obligatoria enfermedad, no lo sabíamos
entonces, siquiera cuando el médico extendía el volante
para los rayos equis, miraba de reojo aquella mancha
de aceite en la cartilla y nuestra madre enrojecía
nos daba un cachete y musitaba —estos niños, estos niños.
(Vázquez Montalbán; en Luis, [1969] 2000: 537-539)

Hay varios aspectos en los que coinciden “Pasos en la escalera” y “SOE”, como la condición de largo retrato coral, la relevancia de la inmigración o la interpolación de frases en estilo directo, aunque en Vázquez Montalbán predomina una suerte de monólogo interior que arrastra un crisol de voces subalternas. Con todo, lo que singulariza “SOE” es el manejo de la perspectiva infantil que adoptan algunas de las composiciones más conocidas del primer Vázquez Montalbán (véase “Conchita Piquer”). Esta mirada aparentemente ingenua, junto con la datación precisa de la secuencia evocada (el año 1948, según se repite en dos versos consecutivos), le permite descender al inframundo de la ciudad con una ironía desdeñosa en la que convergen inocencia y crueldad. Los mimbres temáticos que trenzan el discurso son el crecimiento urbano debido a la inmigración —lo que genera una periferia en la que se suceden sin apenas transición bares, cines, prostíbulos o peluquerías—, el recuerdo persistente de la guerra o el estigma de la tuberculosis, invocado gracias a la inserción de

una canción popular en forma de *collage*. No obstante, estos elementos dispersos se integran en una viñeta unitaria gracias a la presencia del doctor con “maletín negro”, que engarza los diversos planos de la composición a partir de una serie de dolencias recurrentes: las enfermedades venéreas, las hemorroides, la tuberculosis o las fracturas infantiles. Ese inventario de etiologías sintetiza la conciencia de clase de un proletariado al que se asimila la voz infantil que enuncia el texto.

En definitiva, las incorporaciones de Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán a la segunda edición de *Poesía social* no impugnan el diagnóstico de Leopoldo de Luis, pero obligan a recontextualizarlo en un país que ha cambiado de rostro —de la patria cainita al desarrollismo económico— y en una poesía que, en vez de inocular el germen de la revolución con la potencia de un arma, se conforma con incomodar al lector con el pellizco elástico de un tirachinas.

5. RECAPITULACIÓN

Cincuenta años después de su segunda salida, la antología social de Leopoldo de Luis puede contemplarse como una compilación de resistencia que se define por su voluntad integradora, por su reflexión (auto) crítica y por su valor histórico. En primer lugar, la nómina de convocados registra la convivencia de varios contingentes generacionales: la primera promoción de posguerra, la plana mayor del cincuenta y hasta algún apellido que terminaría formando parte de las huestes sesentayochistas. En segundo lugar, el antólogo no se limita a repetir ciegamente el credo social, sino que medita sobre la evolución del realismo y sobre la inminente deriva esteticista. Por último, la antología ocupa un lugar de excepción entre el declive de la poesía social y el *boom* novísimo. En efecto, como escribió Yourcenar recordando a Flaubert, hubo un tiempo, cuando los dioses paganos habían muerto y el dios cristiano aún no había nacido, en el que solo estuvo el hombre. Para esa humanidad sin atributos es para la que Leopoldo de Luis creó *Poesía social*.

BIBLIOGRAFÍA

CARNERO, Guillermo (1989). "La poética de la poesía social en la postguerra española", en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, pp. 299-336.

GARCÍA, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia / Edhasa.

GATELL, Angelina (ed.) (2007). *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Madrid: Bartleby.

LANZ, Juan José (2000). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

LE BIGOT, Claude (2018). "Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50", en Luis Bagué Quílez (ed.). *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 97-122.

LUIS, Leopoldo de (ed.) (2000 [1965] y [1969]). *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva. Ed. F. Rubio y J. Urrutia.

ORDÁS, Sabino [Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino] (1985). *Las cenizas del fénix*. León: Diputación Provincial de León.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.