

Un siglo de compromiso  
en la poesía hispánica  
(1898-2010)

Claude Le Bigot



Le Bigot, Claude  
Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)/ Claude Le Bigot . - Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2020. - (Estudios literarios. El niño de la noche. Miguel Hernández y su tiempo; 4)  
560 p. ; 15 x 23 cm  
978-84-9159-350-8  
1. Poesía española-Historia y crítica I. Jaén. Editorial Universidad de Jaén, ed. II. Título  
821.134.2-1

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego

COLECCIÓN: Estudios literarios

Director: Jesús López-Peláez Casellas

SERIE: 'El niño de la noche'. Miguel Hernández y su tiempo, 4

Coordinador de la serie: Rafael Alarcón Sierra

© Claude Le Bigot

© Universidad de Jaén

Primera edición, septiembre 2020

ISBN: 978-84-9159-350-8

Depósito Legal: J-551-2020

EDITA

Editorial Universidad de Jaén

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte

Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca

23071 Jaén (España)

Teléfono 953 212 355

web: editorial.ujaen.es



editorial@ujaen.es

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/Printed in Spain

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

## ÍNDICE

---

Introducción .....	9
Del compromiso de la literatura al compromiso literario.....	11
Algunas definiciones.....	18
Bibliografía.....	33
I. Compromiso y militancia .....	35
1. La poesía popular en España ante la guerra de Cuba .....	37
Bibliografía .....	63
2. El fervor revolucionario de los años 30 .....	65
Tanteos de poesía proletaria en España .....	65
El Romancero de la Guerra civil y el acontecimiento.....	88
El héroe popular en el Romancero de la Guerra civil.....	99
El romance de guerra: un acto de habla persuasivo .....	111
Bibliografía .....	131
3. ¿Voz o escritura revolucionaria?: hacia una política del ritmo .....	135
Bibliografía .....	151
II. Miguel Hernández: «Poeta del pueblo» .....	153
1. Poética e ideología en Miguel Hernández .....	155
Hacia una progresiva historicización del sujeto .....	158
Hacia un lirismo de guerra: el encuentro de la afectividad con la conciencia histórica .....	163
Superación de los antagonismos nacidos de las tensiones entre individuo y colectividad .....	167

2. «Sentado sobre los muertos»: un romance emblemático . . . . .	177
Sentado sobre los muertos . . . . .	177
El sentido del compromiso: defender la Causa del pueblo . . . . .	180
Una estilística del compromiso . . . . .	184
La empatía del poeta con el pueblo: una exigencia ética . . . . .	187
Bibliografía . . . . .	191
III. El compromiso por el prisma de la periferia . . . . .	193
1. Juan Rejano: Lectura ideológica de <i>El libro de los Homenajes</i> . . . . .	195
Poesía y celebración colectiva . . . . .	197
La construcción de un <i>ethos</i> artístico . . . . .	201
El nombre . . . . .	204
Auge y declive de la concepción utilitarista . . . . .	206
Bibliografía . . . . .	212
2. Compromiso, disidencia y fidelidad en la poesía del exilio de Luis Cernuda . . . . .	215
El compromiso cernudiano . . . . .	217
La disidencia . . . . .	223
La fidelidad . . . . .	228
Bibliografía . . . . .	233
3. Palabra y acción: “Reclamo a libertade pró meu pobo” de Xosé Luis Méndez Ferrín . . . . .	235
Méndez Ferrín frente a la tradición . . . . .	240
El testimonio léxico . . . . .	247
Conclusión . . . . .	253
Bibliografía . . . . .	254
4. El cariz galleguista de Celso Ferreiro en <i>O sonho sulagado</i> . . . . .	255
Los signos inmediatamente identificables . . . . .	256
Los signos oblicuos o de segundo nivel . . . . .	263
<i>O sonho sulagado</i> en el sistema literario gallego . . . . .	268
Bibliografía . . . . .	271
5. La política del retorno en las <i>Nuevas coplas de Juan Panadero</i> (1976-1979) de Rafael Alberti o el viaje de la libertad. . . . .	273
La cuestión de la heteronimia . . . . .	274
Una política del retorno . . . . .	281
Bibliografía . . . . .	289

IV. Escritura y testimonio . . . . .	291
1. Configuración de la voz social en la poesía de Blas de Otero. . . . .	293
Desesperación y tanteos . . . . .	295
Una poética del dolor: la reacción contra el mal y la desgracia . . . . .	299
La voz social y el yo poemático . . . . .	302
Bibliografía . . . . .	309
2. La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético . . . . .	311
La poesía con la inmensa mayoría. . . . .	312
Historiografía de la poesía comprometida: hacia la responsabilidad de la forma . . . . .	317
Bibliografía . . . . .	326
3. Visión, profecía y testimonio en <i>Residencia en la tierra</i> y <i>Canto general</i> de Pablo Neruda . . . . .	329
El poeta visionario: desde el mundo al universo. . . . .	331
Los poderes del poema como iluminación, como rito, como salvación . . . . .	347
De <i>Residencia en la tierra</i> a <i>Canto general</i> : el testimonio como signifiante político. . . . .	360
Conclusión . . . . .	377
Bibliografía . . . . .	379
4. Ética y estética en la poesía de Juan Gelman. . . . .	381
La dimensión «pragmatista» del testimonio . . . . .	382
Hacia una metafísica poética del sufrimiento. . . . .	393
Bibliografía . . . . .	399
5. César Vallejo: una política del signo . . . . .	401
El dilema de la vanguardia latino-americana: ¿Le era posible inventar una poética capaz de conciliar tradición y ruptura? . . . . .	404
La inversión de los modos de representación puede considerarse como el acceso a la modernidad. . . . .	412
¿De qué manera César Vallejo trabaja en la emancipación del sujeto lírico? . . . . .	418
Cuando lo poético inventa lo político. . . . .	428
Bibliografía . . . . .	438

V. Lugares de memoria	441
1. Antonio Machado y Colliure o el surgimiento de un lugar de memoria: del símbolo literario al símbolo político.	443
El asentamiento de la memoria	444
Entre dos efemérides: la conmemoración al riesgo de una significación desdoblada.	448
¿En qué momento Colliure se convierte en lugar de memoria? .	455
Bibliografía	460
2. Sujeto lírico y memoria histórica	463
Bibliografía	481
VI. Nuevas formas del compromiso	483
1. La ironía como escritura de la resistencia: Ángel González	487
Bibliografía	497
2. La poesía política en España: un nuevo espacio de representación	499
El lenguaje de la realidad.	501
La realidad del lenguaje.	505
Bibliografía	511
3. Realismo y poder de transformación en la obra poética de Isabel Pérez Montalbán: en marcha hacia un «poetariado»	513
Aprender a circundar el dolor	515
Una política de los afectos	520
Bibliografía	525
4. Poesía y conflicto: posturas teóricas de los colectivos poéticos <i>Alicia Bajo Cero y Voces del Extremo</i>	527
Bibliografía	535
Conclusión.	537
Discurso poético y conciencia cívica en la poesía española contemporánea	539
Bibliografía	548
Origen de los textos	549

## INTRODUCCIÓN



## DEL COMPROMISO DE LA LITERATURA AL COMPROMISO LITERARIO

---

Al filo del siglo XX, el compromiso de la literatura casi se ha convertido en criterio permanente para valorar el interés de una novela, un poema, una obra de teatro o un ensayo, como para justificar la utilidad de una actividad que en sus orígenes se desatendía de cualquier finalidad práctica. Sin embargo, la noción de compromiso, que sufrió transformaciones a lo largo del siglo pasado, no deja de plantear cuestiones sobre los modelos, formas y estrategias que adoptó el compromiso literario, ya que, al fin y al cabo, de literatura estamos hablando. Y para un hispanista, España resulta ser un destacado campo de observación, ya que es el único país que ofrece en Europa un monumento tan original como el *Romancero de la guerra civil*. Este único ejemplo reúne en sí las preguntas que plantean las relaciones entre literatura y política: ¿Cómo distinguir una obra comprometida de un texto de propaganda? Un texto adosado a la actualidad, ¿no estará condenado a envejecer pronto? ¿Qué papel desempeña la dimensión estética en la eficacia de la literatura?

Ejemplar el caso español, decíamos, por sus etapas históricas bien diferenciadas: la primitiva poesía anarquista de cariz militante bajo la Restauración, el corpus socialista de *La lucha de clases* para oponerse a la guerra de Cuba, el empuje de la politización de la literatura en los años

de la República, con el momento álgido de la guerra civil, la poesía social y su combate contra la dictadura franquista, la «poesía en pie de paz» en sus luchas globalizadas contra los peligros derivados de un capitalismo desenfrenado. Motivos de compromiso son muchos, pero configuran nuevas formas de intervención. Si el marco epistemológico para estudiar el fenómeno fue dominado por la teoría de Jean-Paul Sartre con los ensayos reunidos en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), la investigación española que tuvo que recuperar un atraso debido al franquismo, deja constancia de una labor intensa que ha crecido muchísimo en los últimos veinte años, sin producir un alto nivel de teorización fuera de *La norma literaria* de Juan Carlos Rodríguez (1984), que ejerció un auténtico magisterio desde Granada, fomentando un núcleo de investigadores, que a veces tienen también una obra creadora reconocida como Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea, Álvaro Salvador, pero con estudios significativos sobre el tema del compromiso. No es el único lugar de la península que dio fruto ya que desde Barcelona, Manuel Aznar Soler había estudiado las relaciones entre literatura y política en *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana* (1978) y exhumado la obra de varios autores comprometidos de los años de la República (Pascual Pla y Beltrán, Juan Gil-Albert, Max Aub, Ricardo Morales). Desde luego, no se puede ignorar el trabajo pionero de Juan Cano Ballesta y su libro *La poesía española entre pureza y revolución* (1972). Pero el resultado de esta labor se situaba esencialmente en el terreno de la historia literaria, colmando lagunas sobre una historia silenciada por las circunstancias. Mientras tanto, casi nadie se atrevió a acotar una acaso imposible definición de lo que es la «poesía política» o la «poesía cívica», manifestaciones patentes del compromiso.

Sin embargo, con el estudio de Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal a Sartre* (2000), disponemos de un marco epistémico suficientemente sólido para avanzar en el terreno de la teorización, a sabiendas de que la producción poética comprometida cubre un amplio espectro de prácticas con referencias ideológicas y morales dispares. Según el estudioso, la literatura comprometida puede considerarse desde dos

puntos de vista: o se trata de «un momento de la historia» que elabora un discurso doctrinal (o discursos varios según la obediencia ideológica) y cuyo punto de auge corresponde en España a los años de la República, antes de ceder el terreno a otras concepciones o prácticas derivadas del nuevo contexto histórico y de la oposición al franquismo (1955-1965), con una inflexión importante a partir de 1962 debida a la poca eficacia del discurso literario para «cambiar la sociedad», o bien el compromiso de la literatura no es más que «un posible literario transhistórico» que se repite en la historia de la literatura bajo otras formas cuyo contenido se orienta hacia nuevos combates sociales e ideológicos. Dicha evolución es palmaria desde que España se convirtió en un país democrático estable. Esta última etapa, está encarnada por varios componentes más o menos constituidos, como el grupo granadino de *La otra sentimentalidad*, o la «poesía de la conciencia», o los colectivos empeñados en diseñar las nuevas relaciones entre literatura y sociedad.

Al contemplar el largo siglo de compromiso, limitado en el caso presente a la poesía de lengua española, con una breve incursión en la gallega, nos damos cuenta de que el compromiso ha tomado un valor transhistórico y que se adapta a las circunstancias con tanteos formales que llevan a diferentes prácticas comprometidas de la escritura. La manera de pensar el compromiso va desde la militancia al servicio de una causa política hasta el «compromiso literario», que es, según la fórmula de Roland Barthes «responsabilidad de la forma» (1972), posicionamiento que se enfoca en los mecanismos lingüísticos portadores de ideología. La etapa más elaborada, que no se puede confundir con el partidismo, sería la «política del signo» (Rancière: 1992) tal como la realizó César Vallejo, en plena guerra civil, pero con un resultado a años luz del *Romancero de la guerra*. El compromiso de la poesía, como de la literatura en general, topa con una problemática doble: el compromiso mismo con su doble vertiente, como acabamos de señalar, y por otra parte, la especificidad del discurso poético: ¿en qué consiste la *poeticidad*? y como corolario, ¿qué poderes políticos se le puede atribuir a la poesía?

Esperamos que la serie de análisis que constituyen los capítulos de este libro aporten algunas aclaraciones en cuanto a las ventajas y desventajas de una instrumentalización de la poesía, fenómeno inevitable cuando se supedita la literatura a finalidades políticas. La atención que ponemos en estos estudios a la textualidad nos sirve para circunscribir, a través de las determinaciones formales, los lugares donde se puede identificar un proceso de compromiso de lo literario, convencido de que forma y sentido no se pueden disociar de ninguna manera. Por otra parte, no se puede menoscabar el contexto socio-político que genera el movimiento de las ideas estéticas que explicitan el surgimiento de la noción de compromiso y las tensiones que propicia en el campo de lo literario. Recordemos tan sólo y en breve que el advenimiento de la literatura comprometida se debe a la convergencia de tres factores, según Benoît Denis (2000: 19-26), y aunque sus observaciones se aplican al caso francés, el fenómeno en España *mutis mutandis* es muy parecido:

a) la autonomía del campo literario: etapa de emancipación en la que el escritor se libera de la tutela obligada del mecenazgo. Pero el resultado fue casi simultáneamente ambivalente: de un lado se consideraba que el escritor disponía de una capacidad crítica frente al conservadurismo de los políticos (el turno de la Restauración, el caciquismo) o al contrario, el margen de libertad podía inducir un reflujo de los artistas preocupados por el culto de la forma (el arte por el arte). Ambas actitudes contribuyeron a acentuar el distanciamiento entre literatura y sociedad, lo cual produjo estéticamente dos corrientes antagónicas : realismo vs. simbolismo.

b) el surgimiento en la bisagra de los siglos XIX-XX del personaje del «intelectual» que si en Francia coincidió con *l'affaire* Dreyfus, tiene su equivalente en España con los procesos de Montjuich a raíz de la Semana Trágica (julio 1909) y el caso Ferrer (octubre 1909), aunque la acuñación del sustantivo se remonta a la fecha de 1896, como lo mostró en un análisis riguroso Paul Aubert : «Contribuye Unamuno a imponer esta sustantivación en España, al proponer en 1896 llamar así a cualquier literato o científico que pretenda influir con sus declaraciones y sus

escritos sobre la vida política de su tiempo» (Aubert, 1993: 27). A partir de aquel momento, destacó como forma de compromiso un activismo claramente diseñado a través de varios actos públicos: colaboraciones periodísticas, manifiestos, encuestas, conferencias, mítines, banquetes y efemérides (Aubert, 1993: 47-64).

Por lo tanto, la función del intelectual se superpone a las funciones específicas de la escritura; pero, al fin y al cabo, esto refuerza el prestigio del escritor, cuya labor incide en la marcha de los acontecimientos, cuando, en el mismo acto, éste mantiene cierto distanciamiento con la actualidad política y social. El fenómeno es palmario tratándose de las intervenciones del escritor en la prensa. Pero haciendo esto, el intelectual no abona forzosamente el terreno de la literatura; al contrario, un escritor, y aun más un poeta, quiere que la literatura sustente el debate socio-político sin renunciar a sus atributos específicos.

c) el tercer factor que explica el surgimiento de la problemática del compromiso es la revolución de octubre de 1917. No encuentra ecos inmediatos en la España de aquel entonces, fuera de pintadas en los muros de los cortijos que proclamaban: «¡Viva Lenin!»; pero sí a partir de los años 20, como consecuencia de la crisis de la Monarquía, momento en que la oposición socialista y republicana gana terreno. Ya se pueden localizar referencias explícitas a la revolución bolchevique, acontecimiento fundacional terminante, con fuerte poder atractivo entre los escritores e intelectuales. Significativamente, Víctor Fuentes sitúa en el lapso 1917-1936 los efectos de un tropismo revolucionario que había de provocar un acercamiento estratégico entre intelectuales, campesinado y mundo obrero. En su libro, *La marcha al pueblo en las letras españolas* (1980), Víctor Fuentes recuerda las interrogantes de Rivas Cherif y Valle-Inclán: « desde las páginas de la revista obrera *La internacional*, planteó Rivas Cherif a nuestros intelectuales, en 1920, la cuestión de la responsabilidad social, basándose en dos preguntas de Tolstoi: «¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?» . En contestación a esta encuesta son conocidas las palabras de Valle-Inclán : «¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es

inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social» (Fuentes, 1980: 50).

No cabe duda de que la necesidad del compromiso se hizo sentir entre los intelectuales al favor de acontecimientos candentes desde 1917, no tanto la Revolución bolchevique como referencia sino más bien los propios acontecimientos españoles: en agosto del 17, primera huelga general, la huelga de La Canadiense en 1919, La segunda Guerra de Marruecos y el Desastre de Annual (1921), la dictadura de Primo de Rivera a partir de 1923, todo esto acrecentó «el profundo estado de malestar imperante en la sociedad española, con la que el intelectual fue progresivamente comprometiéndose [...] José Antonio Balbontín y Rafael Giménez Siles, en «Los intelectuales, la clase obrera y la crisis de la burguesía», relacionaron la cuestión de los intelectuales con el fracaso de la sociedad burguesa, a la que culpaban tanto de los males sociales entonces existentes como del terrible belicismo que había asolado Europa durante la primera guerra mundial.» (Caudet, 1993: 129). Aunque España no fuera potencia beligerante, la Primera Guerra Mundial propició el nacimiento de un agudo sentido de las responsabilidades. Los escritores ya no aceptaban de dejar en las manos de los políticos y hombres de negocios el destino del mundo: hacía falta que no se repitieran los horrores del primer conflicto mundial. Inspirados por el ejemplo de Barbusse, Romain Rolland, y la revista *Clarté*, los intelectuales quisieron frenar el reinado de la barbarie y la brutalidad que amenazaban el mundo. El periodo de entreguerras fue en España el momento de una creciente politización de los escritores y artistas, sustentada por las ideologías en pugna, comunismo y fascismo, con tensiones cada vez más acuciantes durante los breves años de la República hasta la Guerra Civil. Con el advenimiento de un régimen político de cuño progresista, artistas, intelectuales y escritores, que se aprovecharon del empuje de las editoriales de izquierdas (Santonja, 1986, Caudet, 1993) y el arranque de una intensa actividad cultural (Misiones Pedagógicas, aceleración de la construcción de escuelas), repentinamente parada con el bienio negro, y la brutal represión del octubre asturiano (1934), entran en una etapa de

radicalización que apunta Francisco Caudet, señalando el acercamiento de los poetas a las masas: «*cuando se fueron derrumbando las esperanzas puestas en la República, sobre todo después de los sucesos de Asturias en octubre de 1934, el país se fue social y políticamente decantando por la pendiente revolucionaria y, a partir de ese momento, los escritores y artistas tomaron conciencia de que tenían que convertirse en portavoces de la colectividad, ser voz y conciencia colectiva*» (Caudet, 1993: 137). El surgimiento del tropismo revolucionario tiene como consecuencia la modificación de las reglas del juego literario, tal como se había diseñado a favor de la autonomización del campo: la primacía del proceso revolucionario transforma al escritor en intelectual orgánico, obligado a reconocer la hegemonía de la instancia política que guía el proceso y que acepta concederle en cambio un derecho de mirada. Semejante concesión es patente en los poemas que Rafael Alberti escribió y publicó en 1933 bajo el título de *Consignas*, al volver de su viaje a la URSS. Está claro que en tales condiciones, la autonomía del campo literario está puesta en tela de juicio, provocando dentro de éste tensiones que obligan a replantear las relaciones entre literatura y política. El libro de Juan Cano Ballesta resume la situación al hablar de «la poesía entre pureza y revolución». Los términos del debate ocupan las mentes de los partícipes del Congreso de Karkhov (1930), el Congreso por la Defensa de la Cultura en París (1935) y los congresos de Barcelona -Valencia (1937) en plena guerra civil. Pero en esos congresos se habló mucho más de política cultural, de las relaciones entre la literatura y el Partido Comunista y casi nada de las poéticas del compromiso, que oponían los comunistas con los artistas de vanguardia en torno a la incompatibilidad entre novación literaria y revolución proletaria. El conflicto latente que iba a perdurar recae sobre la instrumentalización de la literatura puesta al servicio de una causa, lo cual entra en contradicción con «una práctica autónoma de la escritura» (Denis, 2000: 28).

## Algunas definiciones

A lo mejor, defender el principio de autonomía hace imposible cualquier definición de la poesía política, ya que *in fine* es el uso que hace el lector lo que determina la función política del poema. No obstante, podemos entendernos sobre lo que identifica la vocación política de la literatura en general; tiene que reunir tres condiciones: abarcar la representación de lo político, el pensamiento político y la acción política. En un trabajo reciente *Poésies insupportables*, Florian Mahot Boudias aporta una definición aceptable de la llamada «poesía política»: «*Une œuvre d'art peut être considérée comme politique lorsqu'elle prend en charge la représentation de la cité, de son fonctionnement et de ses discours, de ses classes sociales et de ses modes d'échange*» (Mahot Boudias, 2016: 23). Primero, se trate de poesía, teatro o de narrativa, siempre el lector tiene que tomar en consideración la representación de los conflictos o de las transformaciones que sufre una sociedad, particularmente visibles en sus periodos de crisis o en situaciones revolucionarias. Segundo, dichas representaciones tienen por substrato proyectos políticos o axiologías alternativas, pero como vimos anteriormente, los dogmatismos heredados del marxismo serán sometidos a revisión. Tercero, no se puede pensar la acción política sin asomarse a la dimensión pragmática de los textos; examinar cómo se doblegan a las reglas de la acción: disputar, oponerse, incluso resistir frente a un Estado totalitario o democrático. Es imposible sustraerse al análisis de las vías tomadas por la producción poética para insertarse en las luchas políticas del momento, según los modos de publicación (libro, folleto, prensa) y las poéticas adoptadas (manifiesto, canción sátira, *agit-prop*, etc.) y las tonalidades de adhesión o negación. Todo esto abarca una diversidad de prácticas significantes, que dentro de un bando ideológico afín pueden ser liberales, progresistas, proletarias. Las temáticas y las axiologías son los únicos criterios pertinentes, ya que los discursos que las traen siguen identificables. Un estudio basado únicamente en la retórica podría conducir a evaluaciones erróneas, por ser la hinchazón retórica común a los dos bandos. Juan Cano Ballesta llamó la atención sobre el fenómeno, que exige del

investigador que maneje un material suficientemente voluminoso para establecer las diferencias, ya que la mitificación es constante en el bando nacional, mientras que en el campo republicano, no se puede ocultar el rostro horroroso de la lucha: «*El tono épico y la exaltación mitificadora del héroe no son exclusivas de un frente: ambos la explotan, y con gran insistencia, dándole en cierto sentido razón a [Antonio] Machado cuando afirmaba que la retórica de guerra era la 'misma para los dos beligerantes'*» (Cano Ballesta, 1994: 70-71)<sup>1</sup>.

La vanguardia es otro fenómeno que el lector asocia con el compromiso, acaso por su posición en el campo literario. En el ámbito artístico en general, las vanguardias fueron asimiladas a la modernidad, porque sus representantes veían en este marbete, muchas veces autoproclamado, algo como el motor de su compromiso estético y político para fomentar una ruptura con las ideas estéticas dominantes, pero creativamente pronto agotadas. El vanguardismo esgrimido como tal surge de una concepción polémica y comprometida de la literatura para sacarla de su ensimismamiento. Históricamente, los movimientos de vanguardia se alzaron contra los valores dominantes del simbolismo, adoptando

---

<sup>1</sup> Merece la pena recordar el juicio de Antonio Machado sobre los límites de la retórica, publicado en plena guerra en el primer número de *Hora de España*: «Cuando los hombres acuden a las armas, la retórica ha terminado su misión. Porque ya no se trata de convencer, sino de vencer y abatir al adversario. Y lo característico de la retórica guerrera consiste en ser ella la misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiesen llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades». (*Hora de España*, enero de 1937, págs 8-9). Desde luego este punto de vista, es más que discutible porque reduce la retórica a las figuras (*elocutio*) y oculta lo argumentativo (*inventio*). Tiene razón Antonio Machado si se considera el aspecto únicamente emocional, pero la retórica en su parte argumentativa tiene sutilezas con los pseudorazonamientos (entimemas), que también permiten conseguir la adhesión de los oyentes, prescindiendo de la pura racionalidad. Aristóteles nos enseñó que en la recepción de un mensaje el *ethos* y el *pathos* pueden fusionar: el *ethos* es lo que da credibilidad al discurso y el *pathos* lo que hace que lo aceptemos. El discurso del Romancero de la Guerra contiene en su base una cuestión filosófica: probar lo justo de la causa republicana. Véase el capítulo I. 2: «El romance de guerra: un acto de habla persuasivo».

una radicalidad que ya no se limitaba a denunciar las injusticias y perjuicios sino que hacía suyas las utopías emancipadoras vehiculadas por las ideologías fascistas o marxistas. Los ataques contra las instituciones burguesas y sus conformismos se dirigen en primer lugar contra los modelos literarios reconocidos, e incluso contra la lengua misma. Cuando Marinetti acude a un lenguaje emancipado que atropella las exigencias de la gramática (*Parole in libertà*, 1919), ¿abre su poesía perspectivas revolucionarias? Conocido es el apoyo que Marinetti prestó al fascismo italiano con sus alabanzas a Mussolini, su elogio de la violencia bélica y su aprobación de la conquista de Etiopía, pero su trato iconoclasta de la lengua alcanzó tal grado de subversión que acabó por irritar a los dignatarios del Partido fascista, en el año 1937, hasta tal punto que lo acusaron de destruir sin proponer nada que fuera útil a la Revolución fascista. La disensión no podía más que agudizarse, ya que los ideales revolucionarios de Marinetti no coincidían con el culto del Estado ensalzado por el fascismo. Si los manifiestos del futurismo mantenían la ilusión de una revolución cultural permanente, su teoría de las palabras en libertad con sus juegos caligramáticos, sus onomatopeyas, su tipografía y su sintaxis sin ilación no significaban por lo tanto un adelanto del lenguaje poético sino una fase de experimentación que pedía que se calara más hondo. En rigor, su búsqueda de la productividad de la lengua no hace más que prolongar el espíritu visionario y el culto de la imagen del simbolismo. Sólo el surrealismo bajo el impulso de André Breton iba a desarrollar de manera más coherente los hallazgos del futurismo.

Sobre la definición del escritor revolucionario, la cuestión es bastante compleja. El trabajo decisivo de Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable*, sobre las relaciones entre los escritores franceses y los escritores soviéticos en el periodo 1920-1932, plantea el problema con suficiente precisión para aclarar todas las divergencias que generaban conflictos, rupturas y ajustes de cuentas:

Si 'révolutionnaire' veut dire une rupture avec le passé, alors beaucoup de critiques ou de lecteurs s'accorderaient facilement sur le qualificatif, au seul vu des thèmes que cette littérature a complètement

rénovés [...] Mais si 'révolutionnaire' veut dire capable d'ouvrir une ère nouvelle 'prolétarienne' à l'imagination et à l'écriture littéraires, alors les doutes se font nombreux (Morel, 1985: 194).

Esto es el punto de partida de las disensiones que oponían dentro de la comunidad de los escritores a aquellos que veían en la Revolución socialista las condiciones para acompañar el advenimiento de una cultura proletaria. Por un lado, se afirmaba la herencia de la cultura burguesa como transición necesaria al nacimiento de un nuevo orden artístico y, por otro lado, había gentes para quienes el legado no ofrecía ningún interés; más valía deshacerse de él. Pensaban ellos que los productos de la literatura revolucionaria eran suficientemente avanzados para prevalecer ante nuevas conquistas artísticas y literarias.

Trotsky, que nos deja en *Littérature et révolution* un montón de reflexiones pertinentes sobre las formas de la ruptura cultural generada por la Revolución de Octubre, capta desde sus orígenes los límites y las contradicciones que encarna la personalidad de Maiakovski. Antes de ser demolido por la maquinaria estaliniana y la burocracia totalitaria de los teóricos de la LEF (Frente de Izquierda de las Artes) sospecha, a pesar de todas las cualidades de un poeta al servicio de la revolución proletaria, una dificultad para insertarse en el esfuerzo colectivo. Su temperamento ardiente, que se expresa mediante el vigor del verbo, desvela en el fondo «une arrogance individualiste et bohème» que lo hace sospechoso ante una realidad histórica que exige más exactitud (Trotsky, 1974: 172). Trotsky destaca dos defectos en Maiakovski: el derroche de imágenes sobrecogedoras pero que cargan inútilmente el trazo, hasta no prestar suficiente atención a la fuerza autónoma de los acontecimientos y hechos (1974: 173). Además, el falso anonimato del enunciador encaja muy mal con un individualismo de fondo que mantiene al poeta lejos de los actores de la Revolución. El juicio que formula Trotsky sobre Maiakovski redundaba de hecho en la cuestión de la autonomía del arte frente al poder político, por una parte y por otra, el ideólogo confirma un tiempo latente entre la cultura burguesa y el advenimiento de un arte nuevo ligado al desarrollo de la sociedad socialista. Mientras tanto, no se puede ocultar

la posibilidad de que al contacto de una producción proletaria, aunque burda, los escritores de extracción burguesa modificaran sus prácticas, movidos por un «efecto de adaptación». Trotski avanza esta hipótesis que no reduce el margen de imprevisibilidad en la evolución de las prácticas significantes :

L'élévation du niveau culturel de la classe ouvrière aidera et influencera ces novateurs qui ont vraiment quelque chose à dire. Le maniérisme, inévitable quand règne les coteries, disparaîtra, et les germes vivants donneront naissance à des formes neuves qui permettront de résoudre de nouveaux problèmes artistiques. (Trotsky, 1974: 184).

La crítica actual que se puede hacer al análisis de Trotski en su acercamiento a la escritura de Maiakovski es la incomprensión total del papel de la individualidad. Creer que existe una oposición irreductible entre el proyecto revolucionario y la escritura es obedecer a una lectura puramente ideológica de lo que puede ser el arte al servicio de la Revolución. En rigor, se podría reprochar a Trotski y a los dirigentes comunistas de los años 30 el haber querido «colectivizar los espíritus» como se colectivizan los medios de producción. Esos teóricos hicieron poco caso de las posibilidades de resistencia que los individuos - y especialmente los artistas- oponen a los estereotipos sociales, a todo lo que se pone insoportable en las relaciones entre individuos y sociedad. En España, en los comienzos de los 80, época en que surge la corriente de «La otra sentimentalidad», en torno a Luis García Montero, Javier Egea, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, aquellos poetas rehabilitaron en su discurso la *sentimentalidad* porque es el vector principal de la historicidad del sujeto. Después de los poetas de los años 50, que desconfiaban de la sentimentalidad, Luis García Montero, armado con la enseñanza de Juan Carlos Rodríguez, mentor en marxismo del grupo de entonces de jóvenes estudiantes de la universidad de Granada, atropella la dicotomía privado/público. Por las mismas fechas, y sin que se diera contacto con el pensamiento de Alain Jouffroy que desarrolla su teoría del individualismo revolucionario (1997), se vuelve a activar un principio presente en las vanguardias: la tenaz afirmación de que nada

es posible en literatura sin la singularidad de la escritura, un activo en cualquier lenguaje grupal. El emparejamiento intimidad y experiencia no impide el significado político de la poesía.

Apreciar la importancia del compromiso en la poesía de hoy puede revelar algo sorprendente si nos fijamos en la encuesta realizada por la revista *Ínsula* en el 2002. Contestaron 22 poetas, 7 críticos y 7 editores a las preguntas siguientes :

1. ¿Percibe usted en la producción poética española de los últimos años alguna voluntad de restauración del compromiso con «lo público»?
2. En caso afirmativo, ¿podría señalar las propuestas estéticas más significativas y a sus principales representantes?
3. ¿Considera usted oportuna y/o necesaria en nuestros días la funcionalidad crítica de la poesía? (*Ínsula*, 2002: 21).

Desde luego, como ocurre muchas veces con las preguntas, los encuestados discutieron la validez conceptual de palabras como «restauración», «compromiso», «público». Pero asombra que las dos terceras partes de los poetas consultados contestaron que sí, se podía asistir a una restauración (una vuelta a la voluntad de compromiso), pero la tercera parte restante pensaba que el compromiso era un etapa definitivamente superada. En cuanto a los críticos, forman un bloque que mayoritariamente contesta positivamente, pero matiza la idea de «restauración» en beneficio de una evolución de las formas de compromiso y que las actuales estrategias de compromiso no tienen nada que ver con la etapa de la *poesía social* de los años 55/65. Hay que reconocer que la excesiva amplitud conceptual de las cuestiones permitía escapatorias, pero deja constancia, a pesar de todo, del carácter histórico del compromiso y como tal está sujeto a cambios. Por otra parte, los encuestados son más discretos sobre las poéticas generadas sobre las «poéticas del compromiso», o no quisieron meterse en este tema. Hoy en día sigue existiendo un sector de la creación poética para quien política y poesía son incompatibles. Más

sorprendente es la postura paradójica de los editores que proclaman la inutilidad de la poesía por su mercado ultra-minoritario, y consideran que su discurso carece de eficacia ante los problemas planteados por la globalización. Cabría preguntarles a esos editores, ¿qué tipo de poesía están legitimando cuando la publican? Es cierto que el laconismo de una encuesta no favorece el debate de fondo que, por otra parte, desarrollan con suficiente detenimiento las planas de este monográfico.

Se le debe al grupo granadino de *La otra sentimentalidad* un replanteamiento del compromiso de la poesía, por la importancia concedida a la subjetividad y su configuración histórica. Escribe Luis García Montero: «*El impulso revolucionario de la poesía, su creación de sentido, afecta más a la reflexión ideológica, al cuestionamiento de las relaciones imaginarias que los individuos establecen con ellos mismos y con sus condiciones de existencia*» (García Montero, 2002: 19). De modo que asentar el discurso de la intimidad en la consideración de todo lo que asedia buena o malamente al individuo puede poner a plena luz los condicionantes de fuera, que afectan por igual a la colectividad. Partiendo de la observación de las cosas triviales, ordinarias y despachadas con profusión por la sociedad de consumo, igual que las noticias machacadas en el diario televisivo que nos entorpecen la conciencia, Luis García Montero aboga por una labor de desvelamiento cuya poética cabe en una vuelta al realismo que Caballero Bonald, en el mismo monográfico, califica de «obviedad narrativa» (Caballero Bonald, 2002: 21), visible en la estética de los nuevos compromisos. Añade Luis García Montero:

Hay que volver a la representación, a la figuración, si queremos seguir defendiendo un proyecto de vida en común [...] el peligro real que vemos hoy en la calles, en los telediarios y en los discursos políticos es exactamente el contrario : la exaltación neo-liberal de los intereses diferentes como desarticulación de los espacios públicos, la defensa del escenario vacío, la desaparición de los vínculos. Por eso hay un alto valor ideológico en la poesía que construye un sujeto no esencial, y apuesta más por la conciencia que por la identidad consciente de

sus raíces históricas y de su voluntad reguladora (García Montero, 2002: 37).

Acaso tenemos que ver en la falsa ordinariéz del estilo prosaico de los poetas comprometidos de hoy (en muchos que son seguidores de los colectivos) una manera de interrogar el prosaísmo del mundo, hecho de trivialidad, insignificancia y tópicos. Sin embargo, ante el desprecio que ciertos sectores de la crítica o de la creación manifiestan hacia los neorrealistas, se encuentran a veces auténticos hallazgos, que sacan provecho de una paradoja: ¿qué pasa cuando lo más prosaico de la existencia se hace material poético, tomando a contrapelo el significado común del calificativo «poético»? Esta orientación estética la captó perfectamente Leopoldo Sánchez Torre, al comentar la voluntad de estilo de Fernando Beltrán. En su presentación del libro *Donde nadie me llama* (2011), el crítico destaca los recursos más relevantes de un decir que no carece de inventiva sino que al contrario pergeña una poética del compromiso posmoderno:

*Aquelarre de Madrid* funda también un lenguaje que, acentuando o aminorando sus componentes, precipitándose hacia una mayor o menor comunicabilidad, se ha venido manteniendo como característico del autor: esguinces gramaticales, elisión o atenuación de los nexos asociativos, inventiva verbal y habilidad retórica (juegos de palabras, neologismos, deslexicalización de frases hechas, dilogías e inversiones del sentido, rupturas de sistema, encabalgamientos), poderosa imaginación metafórica, puntuación libre y expresiva, cadenas enumerativas, sorprendentes cambios de ritmo... Con tales materiales y recursos se levanta una «compleja estética de lo sencillo», como el poeta la ha denominado (Sánchez Torre, 2011:13).

Nada más que una breve muestra sacada de *Aquelarre de Madrid* para apreciar los efectos rítmicos de la fragmentación, los escombros de un habla desarticulado, una forma sin lastre que acaba por diferenciarse de la prosa:

qué nos queda si no podemos  
hasta mentirnos ya en revoluciones  
ni revolver un hombre sin tatuajes  
donde reclinar el pecho  
                    qué nos queda  
no hay órdenes concretas  
                    ni leyes que así digan  
                    pero están  
es algo como dicen  
                    nos viene dado  
se acepta es tácita la ley  
                    jueces son máscaras  
                    dimensión del estilo  
                    estética formal  
para dirimir un duelo no sirven  
sensibilizar la soga a pie de letra  
                    no cumplen  
tampoco no tienen toda la culpa  
en la sagrada escritura de la piel

(Fernando Beltrán, 2011:42)

Si podemos observar un cambio con la poesía social es en la manera de deshacerse de la denuncia tosca, que difícilmente escapa de los inconvenientes del discurso ideológico. Lo que hacen Fernando Beltrán y otros poetas de hoy en busca de un lenguaje realista es echar en las ruedecillas de la bella mecánica del lenguaje estos granos de arena que constituyen objetos verbales no identificados, para conservar a la poesía su carácter subversivo.

No es poca la contribución que aporta la profesora Araceli Iruveda en el monográfico que *Ínsula* dedicó a «los compromisos de la poesía» (2002) y en otros libros de imprescindible referencia (2010, 2013), muy documentados y siempre ilustrados con ejemplos significativos. Quisiéramos terminar estas páginas previas sobre el compromiso con unas observaciones más desarrolladas en los capítulos de este libro que

versan sobre la herramienta conceptual manejada por la crítica a la hora de debatir sobre las formas del compromiso: en primer lugar, la crítica se refiere al componente ideológico del compromiso con la idea subyacente de que las estéticas son dependientes de las ideologías, y un segundo punto que avanza la idea de que podría existir un canon del compromiso, aunque variable según las épocas históricas.

En la introducción de su libro *Políticas poéticas* Araceli Iravedra recuerda el frenazo sufrido por el compromiso ante «la declarada muerte de las ideologías» y la pervivencia, pese a dicho reflujo, de una «voluntad ético-estética de compromiso»; se pregunta la crítica, prolongando la reflexión de Laura Scarano:

qué clase de compromiso cabe a unos autores que, superado el 'desorden impuesto' por la dictadura de Franco, edifican su obra en una sociedad democrática que ya no parece reclamar de los poetas alineamientos explícitos e intervención inmediata. Esta circunstancia, sumada a la decretada muerte de las ideologías y la declinación de los grandes relatos, provocaba en efecto una retracción de la literatura a los ámbitos privados y un generalizado descrédito de las utopías, que afectaba, pero no cancelaba, la voluntad ético-estética del compromiso (Iravedra, 2013:18)

Este comentario contiene una doble problemática : primero, la «voluntad ético-estética» persiste mientras existe en la base de la literatura y el arte el afán de expresar un malestar existencial ante el mundo y segundo, la creencia en el poder subversivo de la literatura (o contrapoder) vive a la sombra de una otra cosmovisión que si no se debe a vestigios de una ideología identificable, bien puede ser una ideología «restaurada» o en ciernes.

De ahí, el descentramiento del discurso que sustenta las poéticas desde el fin del milenio. La crítica actual no explica o explica muy poco cómo se efectúa el paso de la ideología a la obra literaria. ¿Cuál es en última instancia el resultado de este «edificio» llamado literatura? ¿Cuál es la diferencia entre un poema de Riechmann, por poner un ejemplo, y

una columna de Manuel Rivas que expresan ideas idénticas? Mientras la ideología no se enfrente con estas interrogaciones, toma el riesgo de reforzar una tendencia parcial y sectorizada más cercana a Plejanov que un auténtico acercamiento marxista, el cual por enfocar la totalidad de los fenómenos en interacción en la sociedad, intenta conciliar la marcha de la Historia y el respeto a la autonomía del arte. A esto nos debería llevar una historia de la estética, porque si una teoría estética se desarrolla en un contexto socio-histórico determinado, no se puede confundir con una ideología. Lo que sí se puede diferenciar, considerando un lapso temporal suficientemente amplio, son etapas de la estética, con variantes estilísticas variadas desde el Modernismo y las vanguardias. Refiriéndose al mismo periodo, Marc Jiménez autor de *Qu'est ce que l'esthétique?* (1997), distingue dos momentos que a nuestro modo de ver explican de manera global los modos del compromiso ante el agotamiento de los relatos de legitimación y al mismo tiempo su posible resurgimiento: «el giro político de la estética» (Lukács, Benjamín, Adorno) marca una primera etapa :

L'engagement militant des avant-gardes, qu'il s'agisse de l'anarchisme ambigu du futurisme italien ou de l'adhésion des surréalistes au communisme, ne permet plus de considérer la modernité artistiques comme un phénomène historiquement et idéologiquement neutre (Jiménez, 1997: 327).

Este lapso que abarca los dos conflictos mundiales, las guerras de independencia de los países colonizados, corresponde a la concepción sartreana del compromiso; la etapa siguiente «el giro cultural de la estética» (Jauss, Habermas, Goodman):

ce tournant *culturel* de l'esthétique sur fond de crise, conduit dès le début des années 80, à un réexamen critique des acquis des avant-gardes et de la modernité. Et les phénomènes qu'on caractérise encore aujourd'hui, sans doute hâtivement, sous les dénominations «postmodernes» et quelques peu nécrologiques de 'disparition des avant-gardes', de 'mort de l'art' et de 'fin de la critique' obligent l'esthétique à de nouveaux défis (Jiménez, 1997: 329).

Esta segunda etapa es heredera del 68. Muchos intelectuales abiertos a las tesis de Marcuse, han reactivado la utopía de una revolución artística y política en la que el placer y el ocio infiltrarían toda la diversidad de la existencia humana. Corresponde en España a un periodo bastante breve que abarca desde la Transición hasta la gestión socialista del país (1978-1996), en el que se asentó en el país un ambiente de posmodernidad, aún imperante: ese período eufórico culmina en el año 1992 con celebraciones varias que coinciden (Vº centenario de la Conquista de América, Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y Madrid, Capital Cultural de Europa). Luis Bagué captó meridianamente este momento de concienciación posmoderna que otra vez ponía en tela de juicio la noción de compromiso y la utilidad misma de la poesía, la cual era atrapada por el reclamo de productos culturales de masas (novela de quiosco, telenovelas, cine). Dice Luis Bagué: «la introducción del debate posmoderno en las muestras españolas sustituía el vanguardismo programático de la *cultura de la movida* por la *cultura del pelotazo*, basada en la exaltación del consumo y en el aprovechamiento de los filtros del mercantilismo neo-liberal» (Bagué, 2000: 39). La crisis de legitimidad afectó desde luego la necesidad del compromiso, reivindicado de nuevo, no obstante, en los años del desencanto. En efecto, ¿qué es lo que explica la vuelta al realismo de poetas como J. Riechmann, R. Wolfe, F. Beltrán, E. Falcón, I. Pérez Montalbán, A. Orihuela, sino una reevaluación de los objetivos estéticos que los «poetas sociales» sólo excepcionalmente alcanzaron? Luis Bagué lo ve muy bien al subrayar la voluntad de estilo de los poetas más destacados procedentes de los colectivos:

Al ser conscientes de su limitada capacidad de movilización social, los poetas no subordinan el éxito de su obra a una finalidad extraliteraria, sino únicamente a su propia fidelidad ideológica (Bagué, 2000: 341)

Pasemos ahora a examinar la cuestión del canon. Saber si se puede definir un canon del compromiso (o varios) es tarea atrevida. La profesora Araceli Iravedra, que dirigió un estudio colectivo sobre esta cuestión, no ignora la dificultad ni tampoco desconoce el significado de la palabra. En las líneas inaugurales del libro, dice:

Canon y compromiso son dos instancias que casan mal, y no ignoramos por ello el carácter en cierto modo provocador con el que, desde su mismo título, se presenta este libro a la comunidad lectora. Pues, en efecto, si las nociones convocadas resultan problemáticas en sí, no lo es menos la articulación que entre ambas proponemos (Iravedra, 2013: 11).

Luego pasa a analizar el legado del polémico libro de Harold Bloom sobre *El canon occidental*. Si entendemos por canon el conjunto de obras de autores que en la tradición occidental se ha convertido en «clásicos» y que entraron en el Panteón por ser obras maestras, avaladas por la institución (universidad, escuela, crítica, mundo editorial, lectorado), de lectura obligatoria, siendo modelos de referencia, sabemos perfectamente que la historia de las ideas de la que participa la literatura —y de las ideas estéticas— tiene fundamentos políticos e ideológicos. Si la canonización de índole literaria es un fenómeno complejo, la canonicidad de una obra descansa en ciertas propiedades (los elementos estables del sistema) mucho más que en su soporte estético (que varía con el tiempo). ¿En qué la noción de canon ayuda a definir el compromiso, es decir, un gesto de intencionalidad? Más aún, ¿cómo una voluntad de ruptura que afecta al lenguaje atropellando la codificación admitida puede conducir a la canonización de una obra? Se me objetará que el Neruda de las *Residencias* o un César Vallejo con obras de cuño rupturista han sido con el tiempo canonizadas. Pero en la maraña de la producción contemporánea es casi imposible vislumbrar el producto relevante que podrá alzarse al nivel requerido para integrar la nómina de los «textos sagrados». José María Yvancos había sido más prudente; al escribir la presentación del canon (*Ínsula*, 1996 dic., n° 600) dice, lanzando un aviso a los investigadores:

El concepto de *canon*, por tanto, debe salir rápidamente del terreno de la discusión metateórica o simplemente teórica, porque su constitución es necesaria, y casi diría que exclusivamente histórica. No hay canon, sino cánones diversos, sistemas que se complementan, sustituyen, suplantán. Mejor, sistemas y valores que se han

constituido, se han sustituido, se han suplantado. Por ello mismo, he considerado necesario no introducir en este número de *Ínsula* el problema del canon en la literatura actual, porque sólo puede hablarse del canon cuando la Historia Literaria ha actuado de una u otra forma y por uno u otro motivo y ha procedido a esas valoraciones y sustituciones (J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, 1996: 4).

Por lo que afecta al compromiso, teniendo en cuenta sus distintas modalidades, ¿qué es lo que debe tomarse por ejemplo emblemático del compromiso? ¿El romance de Miguel Hernández «Sentado sobre los muertos» o «El himno a los voluntarios de la República» de César Vallejo? En la lucha contra el franquismo, el texto modelo ¿será «La poesía es un arma cargada de futuro» de Celaya o un poema de Vázquez Montalbán como «Las masas corales» que finaliza la *Antología de la poesía social*? Precisamente, Miguel Ángel García, que titula un trabajo colectivo *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea*, se apoya como criterio en las antologías programáticas que promovieron poetas con afán de compromiso. Este proceder desplaza el problema hacia otra cuestión, ¿puede una antología definirse como acto de autoridad? El carácter fundacional aunque proclamado no cuaja siempre o tiene muy poca proyección en la historia de la poesía. La verdad es que sólo constituye un eslabón más o menos significativo en los sucesos que afectan al juego de fuerzas en el campo literario. La profesora Araceli Iravedra ve perfectamente la dificultad de acotar un canon del compromiso y sospecha que en realidad el canon corresponde al posicionamiento hegemónico dentro del campo literario, tal como lo teorizó Pierre Bourdieu. Escribe Iravedra:

Por lo tanto, ha de ir por delante la generalizada reticencia hacia las formas de expresión de la conciencia cívica, habilitadas en nuestro pasado reciente por la llamada *poesía social*, tendencia que pasa por ser, con las materializaciones varias del realismo socialista, piedra angular de nuestro canon del compromiso. Seguramente la esclerosis teórica y el formalismo temático a que condujo la reiteración epigonal del modelo pueden explicar el unánime afán de desmarcarse de este

eslabón central del compromiso contemporáneo, con el que nadie parece querer alinearse [...] (Iravedra, 2013: 242).

De esta reflexión se puede sacar la conclusión siguiente: el campo literario siempre está sometido a fuerzas antagónicas que pugnan por ocupar un puesto hegemónico; eso vale también para el compromiso que conoce periodos de idas y vueltas, porque siempre nos interrogamos sobre su eficacia, o sea sobre la mejor manera de impactar. Entre los seguidores del compromiso necesario y los reacios a toda forma de intervención en la *polis*, existe una tercera vía que da un sentido pleno al compromiso literario. El escritor Philippe Forest que trajo una conclusión al coloquio de Rennes *L'engagement littéraire* sugiere lo que puede ser la tercera vía: «Cette position consiste d'abord à reconnaître qu'il existe une efficace propre de la littérature qui tient à son rapport spécifique à l'impossible [...]» (Forest, 2013: 411). Si el compromiso literario tiene en su origen una razón ética, el discurso en el cual encuentra su plasmación, no puede separarse de todas las otras manifestaciones significantes que forman el discurso social, que actúa fuera de la literatura en otras áreas de la vida cultural. La eficacia de la poesía acaso sea su capacidad de resistencia ante los discursos que buscan imponernos una representación falsificadora de la condición humana. Esa es la utilidad de la poesía, la voz de lo que la sociedad no quiere oír, un movimiento a contrapelo. Buscando los fallos del control filosófico-político del Poder, la poética del compromiso es forzosamente política, como opina Jacques Rancière: «elle l'est par la conjonction entre un certain type de personnage qu'il faut ou il ne faut pas imiter et une certaine position de l'énonciation qui convient ou ne convient pas à ce que doit être le *ton* de la cité» (Rancière, 1992: 90).