

GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS Y CULTURAS
ROMÁNICAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO



**EL COMPROMISO HUMANO EN LOS
PROCESOS BÉLICOS DEL XX DE LA
EUROPA ROMÁNICA PENINSULAR:**

*JOSÉ GOMES FERREIRA, MIGUEL HERNÁNDEZ,
GIUSEPPE UNGARETTI*

AUTOR:

Alberto López González

TUTOR:

Dr. Manuel Gil Rovira

Salamanca, 2017

Universidad de Salamanca,
Facultad de Filología

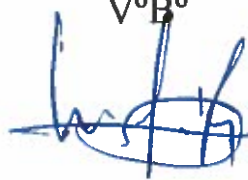
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
LENGUAS, LITERATURAS Y CULTURAS
ROMÁNICAS

Trabajo de Fin de Grado

**EL COMPROMISO HUMANO EN LOS
PROCESOS BÉLICOS DEL XX DE LA
EUROPA ROMÁNICA PENINSULAR:**

*JOSÉ GOMES FERREIRA, MIGUEL
HERNÁNDEZ, GIUSEPPE UNGARETTI*

VºBº


Autor: Alberto López González

Tutor: Dr. Manuel Gil Rovira

Salamanca. Curso 2016-2017

Resumen: El “compromiso” en la literatura es una noción de difícil definición. En el presente trabajo se propone una idea de compromiso, el compromiso humano, aplicable al contexto de los procesos bélicos del siglo XX de la Europa Románica Peninsular y su plasmación en la literatura a través de las obras de José Gomes Ferreira, Miguel Hernández y Giuseppe Ungaretti.

En una primera fase se considerarán las premisas contextuales, tanto históricas como literarias. En una segunda, se ahondará en las características definitorias del compromiso humano y, a continuación, en su representación en la creación literaria de los poetas mencionados. Por último, se propondrán una serie de conclusiones sobre el valor crítico de la noción definida: sus ventajas y sus limitaciones.

Palabras clave: Compromiso humano, compromiso político, compromiso en literatura, poetas soldado, literatura de guerra, literatura europea, literatura del siglo XX, poesía

Abstract: The "Commitment" in literature is a complex word to define. The present work proposes a specific idea about the concept of the "Human Commitment". This term is applicable in the context of warlike processes over different mainland zones of Romance-speaking Europe, during the warlike processes in the Twentieth century, and its embodiment into the Literature through the works of José Gomes Ferreira, Miguel Hernández and Giuseppe Ungaretti.

Firstly, we consider the contextual assumptions, both historical and literary. Afterwards, we try to analyze in a deep way the defining characteristics of human commitment and its representation within the literary creation of the referred poets. Finally, we propose a series of conclusions about the critic value of our defined term, as well as its advantages and limitations.

Keywords: Human commitment, politic commitment, literary commitment, soldier poets, warlike literature, European literature, Twentieth century literature, poetry.

Sumario

1. Introducción. - **p. 5**
2. Premisas. – **p. 5**
 1. La dictadura como acto de guerra. – **p. 6**
 2. La obra como totalidad expresiva. – **p. 8**
 3. La utilización ideológica de la universalidad frente a la tradición. - **p. 11**
 4. La ambigüedad del término compromiso y la cuestión ideológica. Les poètes engagés. - **p.14**
3. El compromiso humano. – **p. 17**
 1. El compromiso humano y sus diferencias con el compromiso político. - **p. 17**
 2. Una definición positiva del compromiso humano: características esenciales – **p. 21**
 1. La vocación universal: la relajación sintáctica y el yo colectivo. – **p. 21**
 2. El amor, la vida y la muerte: la alegría de vivir en la muerte. – **p. 25**
 3. Compromiso humano: definición. – **p. 29**
 4. Confluencia de compromisos: contacto entre compromiso humano y compromiso político. - **p. 29**
4. Poetas soldado en la Europa románica peninsular del XX: El elemento autobiográfico en Gomes Ferreira, Hernández y Ungaretti. – **p. 31**
5. Representación del compromiso humano. – **p. 34**
 1. El pájaro como nudo central entre vida y muerte. – **p. 34**
 2. El valor ético-social de la naturaleza. – **p. 38**
6. Conclusiones. – **p. 40**
7. Bibliografía. – **p. 42**
 1. Fuentes. – **p. 42**
 2. Bibliografía secundaria. – **p. 43**

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo será realizar un análisis comparativo de las manifestaciones poéticas que giran en torno al concepto de “compromiso humano” siempre en los contextos bélicos del siglo XX que se dan en el ámbito europeo de las penínsulas de la Romania. Las figuras centrales serán los poetas Miguel Hernández, Giuseppe Ungaretti y José Gomes Ferreira, como representantes de esta tendencia en sus respectivas literaturas.

El trabajo estará estructurado en varios bloques: el primero de ellos expondrá una serie de fundamentaciones teóricas desde las que intentaremos abordar la cuestión. El segundo bloque mostrará por qué existe la necesidad de llegar a una definición de “compromiso humano” ante la ambigüedad de la noción de "compromiso" en la crítica literaria. El tercer bloque afrontará precisamente esta tarea, definir el compromiso humano partiendo de sus elementos esenciales. El cuarto, ahondará en las figuras de los poetas seleccionados para, en el quinto, presentar desde sus textos los elementos sobre los que habremos teorizado el compromiso humano. El sexto bloque se reservará a las conclusiones, dejando el último para señalar la bibliografía utilizada.

2. Premisas

Planteamos como premisas fundamentales la existencia de una serie de elementos contextuales que, en cierta manera, condicionan el desarrollo del compromiso humano. Estos elementos son tres. En primer lugar, la consideración de la dictadura como un acto de guerra; lo que justificaremos a partir tanto de una razón lingüística como de una motivación ideológica y social. En segundo lugar, la consideración del uso que hacen los poetas de la tradición literaria en relación con su realidad histórica. Por último, atenderemos a la intención de los poetas de que sus poemarios adquirieran una significación de conjunto.

Posteriormente, indagaremos sobre el término "compromiso" y otros conceptos relacionados para poner de manifiesto su ambigüedad, que deriva, en la práctica, en la necesidad de definir el concepto de compromiso humano.

2.1. La dictadura como acto de guerra

Para definir cuál es el contexto socio-político del que se parte, proponemos dividir los periodos conflictivos en la Europa románica peninsular del XX en dos categorías: "procesos bélicos directos" y "procesos bélicos indirectos". Los primeros responden a las etapas de conflicto armado manifiesto (I Guerra Mundial, II Guerra Mundial, Guerra Civil Española...). Los segundos, en cambio, corresponden a las dictaduras de inspiración fascista (salazarista y franquista) o fascista propiamente dicha. De esta forma, el nudo teórico que hila los hechos literarios en los que nos centraremos (es decir, las literaturas de guerra y de dictadura de Italia, España y Portugal) es la consideración de que una dictadura es, de hecho, un acto de guerra. Consecuentemente, las expresiones culturales de estas dictaduras (procesos bélicos indirectos) pueden ser perfectamente sometidas al mismo análisis que a las generadas en esas guerras (procesos bélicos directos)

Esta idea encuentra su justificación en la propia noción de guerra tanto si es analizada desde un punto de vista lingüístico como social. De hecho, la RAE concede la primera acepción del lexema "guerra" a los actos que hemos aglutinado bajo el nombre de procesos bélicos indirectos. Concretamente, el DRAE¹ lo define como «desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más potencias», entendiendo "potencias", en su quinta acepción, como «persona o entidad poderosa o influyente». La segunda acepción de "guerra" en el diccionario de la Academia atañe a los procesos bélicos directos. Así, "guerra" queda definida como «lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación».

¹ Tomamos como referencia la 23ª edición del *Diccionario de la lengua española*.

En aquella primera acepción podremos encontrar la justificación social de la igualdad² propuesta entre guerra y dictadura, puesto que ahí se reconocerán los dos movimientos de mayor trascendencia de la época, protagonistas en gran medida del desarrollo histórico de las mencionadas dictaduras: el fascismo (en sus distintas variantes nacionales) y su principal fuerza de oposición en dichas dictaduras, el comunismo. Ambos reconocen como sujetos políticos, ergo como “potencias”, a las clases sociales.

Esta última afirmación, desde el marxismo, es una idea de base: el motor histórico para esta filosofía es, precisamente, la lucha de clases, por lo que debe reconocer a las clases como potencias. Una dictadura de inspiración fascista sería la forma política dada en un momento álgido de la lucha de clases. Por otro lado, el proyecto de estado fascista también reconoce por necesidad las clases sociales. En efecto, el fascismo, que arranca en España en su variante nacionalsindicalista, admite a través de su partido de vanguardia, la Falange Española de las JONS , la existencia de las clases:

«Creemos en la suprema realidad de España. Fortalecerla, elevarla y engrandecerla es la apremiante tarea colectiva de todos los españoles. A la realización de esa tarea habrán de plegarse inexorablemente los intereses de los individuos, de los grupos y de las clases.» («El programa de Falange Española de las J.O.N.S.», 1936:32-34).

Considerando esa lucha de clases, la pregunta en la que habrá que situarse es cuál es el papel del Estado. Desde la óptica marxista-leninista, el estado es «la confesión de que esta sociedad se ha enredado consigo misma en una contradicción irresoluble» y constituye por tanto un «órgano de dominación de clase», es decir, es un medio de opresión en poder de una clase determinada que hace uso de él contra la clase antagonista. (Lenin, 1981:12-14).

El estado, por tanto, como medio de opresión de una clase frente a otra, supone la confirmación de la ruptura de la paz entre dos potencias (dos clases) contrapuestas. En consecuencia, según esta base teórica, la dictadura fascista es la acción violenta, a través

² Entendemos esta “igualdad” desde un punto de vista del análisis crítico. Por lo tanto, no nos referimos a que guerra y dictadura sean *en sí* la misma cosa, sino que la lectura que realizarán los poetas del compromiso humano permite analizar de forma simétrica el hecho literario creado en contexto bélico y el creado en contexto dictatorial.

del estado, de la clase burguesa reaccionaria contra un movimiento obrero en auge. Esto es: la dictadura es, *de facto*, un acto de guerra.

De la misma manera, los dogmas fascistas no niegan la existencia de dicho enfrentamiento entre clases sino que promueven un estado que le ponga fin lo que, paradójicamente, reafirma la lucha de clases. Siempre en su programa, la Falange caracteriza su proyecto de estado nacionalsindicalista como «un instrumento totalitario al servicio de la integridad patria», que «no se inhibirá cruelmente de las luchas económicas entre los hombres, ni asistirá impasible a la dominación de la clase más débil por la más fuerte» y que debía hacer «radicalmente imposible la lucha de clases».

Estas dos ideas fundamentales, es decir, la existencia de una lucha de clases y la certeza de que el Estado juega un rol en ella, forma parte de la propia conciencia de los poetas humanamente comprometidos. Saben que existe una continuidad semántica entre los procesos bélicos indirectos, es decir, la dictadura, que es la forma política concreta de un estado que participa en la lucha de clases, y la guerra, es decir, procesos bélicos directos. Así, la necesaria inclusión tanto de la guerra como de la dictadura bajo el paraguas significativo de *procesos bélicos* concede la base académica para el análisis en conjunto de los productos literarios de dichos procesos.

2.2. La obra como totalidad expresiva

Hay que remarcar que al analizar las creaciones de estos poetas, sus poemarios no se pueden concebir como meras recopilaciones, como simples antologías de poesías de un solo autor ordenados en un modo instrumental, por temática o fecha, sino como todo un *continuum* significativo, un universo creativo organizado en base a criterios internos profundos y con una inmensa voluntad de conjunto. Este concepto debe ser aplicado no solo a sus obras físicas e individualizadas sino a su obra en sentido total, es decir, al total de comunicaciones poéticas que los diferentes autores han dejado como legado. El ejemplo más evidente, aunque es perfectamente aplicable a la totalidad de poetas analizados en el presente trabajo, se puede encontrar en una de las obras de José Gomes Ferreira, *Poeta Militante*, a la que el autor portugués subtítulo *Viagem do Século Vinte em mim*. Esta idea del “viaje del siglo a través del poeta” supone ya una demostración

de la voluntad de significado global de su creación literaria; puesto que otorga la posibilidad de considerar su voz poética en un sentido diacrónico, unificando el mensaje.

Estos poemarios actúan como un universo significante, es decir, se trata de grupos de poemas que, como conjunto, adquieren un valor comunicativo superior al de la suma de las poesías que los componen. Como se tratará más adelante, la búsqueda de la totalidad expresiva estará ligada en la práctica a la búsqueda de lo universal en estas obras. El receptor se encontrará con obras físicas, concretas, que podríamos calificar de “obras sincrónicas” de las que deberá rescatar la evolución expresiva, reconstruyendo así la voz única y diacrónica del poeta.

En el caso de Gómes Ferreira (1977a:11), por ejemplo, el poeta desarrolla esta misma idea.

«POETA MILITANTE è a viagem do século vinte em mim. Ou melhor: o testemunho poético — ao princípio involuntário — da aventura da sombra de um anti-herói que perdido nos meandros dos caminhos exíguos do tempo, que atravessou em bicos dos pés os segundos, os minutos, as horas, as semanas, os anos de quase todo um século, mais preocupado com as coisas vulgares do quotidiano nos cafés, nas ruas, nas praias, no campo, do que com os acontecimentos merecedores no futuro de longos tratados de estudo volumosos que me inspiraram muitas vezes apenas poema e meio. De quando em quando, grito. Grito muito. Berro. Apaixonono-me. Calou-me.»

Es especialmente interesante este caso porque demuestra, asimismo, que la idea de que existe un “significado global” de todo el legado literario no es intrínseca a la poesía, aunque tienda a manifestarse en ella, sino que es una característica que implica más bien al autor. Dicho de otra forma, como la vocación de construir una totalidad expresiva parte de la actitud del autor, el gesto creador que propone un significado de conjunto puede llegar, incluso, posteriormente a haber comenzado la escritura. Esto se refleja, precisamente, en esas palabras iniciales en las que reconoce que el testimonio poético que presenta fue, en sus inicios, un testimonio involuntario, es decir, una mera suma de ideas y no un discurso completo. Y, sin embargo, tras haber cumplido con el gesto autorial preciso, es decir, querer darles una significación de conjunto, finalmente la obra

lo adquiere. Infante do Carmo (2006:206) nos muestra como Gomes Ferreira acabó calificando su obra de «poema único», prefiriendo publicar en ella toda su producción en lugar de elegir unas pocas poesías para evitar las contradicciones.

Esta idea del poemario como una obra con voluntad de conjunto no es exclusiva de los poetas humanamente comprometidos. Con anterioridad existían poemarios con dicha vocación, siendo la gran referencia el *Canzoniere* de Petrarca (Suárez, 1993:635). La diferencia radica en que la opción del compromiso humano entiende la obra como algo más amplio, tomando el conjunto de publicaciones literarias del autor como la voz unitaria, múltiple y diacrónica. Dicho de otra forma, la suma de los poemarios de un autor constituye, para los poetas humanamente comprometidos, otra totalidad significativa, puesto que “la obra” en sentido global, el “legado creativo poético” del autor, supone todo un universo de significación: un conjunto de poesías crea un poemario, con un significado mayor al de la suma de dichas poesías, y, a su vez, el conjunto de los poemarios crea “la obra” del autor, con un significado de conjunto mayor al de la suma de dichos poemarios.

Por ello, una obra fragmentaria, póstuma e inconclusa, como puede ser el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández, puede inserirse en este tipo de cancionero “postpetrarquista”: la propia creación poética del poeta de Orihuela, analizando su legado poético de una forma global, permite entender que su voz es unitaria, aunque múltiple (puesto que son varios los poemarios en su haber) y que las poesías que conforman el *Cancionero...* son la diacronía natural y necesaria a su poética; por mucho que su muerte en una prisión franquista no le permitiera acabarla. Como indican Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia:

«Algunos críticos han afirmado que el *Cancionero y Romancero de Ausencias* tiene el carácter de un diario íntimo con el que Miguel Hernández hubiera ido expresado sus distintas meditaciones, sus sentimientos ante el amor, la muerte o la ausencia. Incluso cabe preguntarse si el *Cancionero...* con sus 119 poemas no es sino un único y largo poema fragmentado». (Hernández, 2013:76)

Esta noción de la “totalidad expresiva” se ha simbolizado, incluso, a través de la forma física de sus propias obras. Tanto Ungaretti como Gomes Ferreira publicaron en vida

recopilaciones de sus poemarios, adecuando la forma a la voluntad de significación global de su creación literaria. El caso de Hernández es quizás más complejo debido a su prematura muerte; sin embargo, es perfectamente palpable tal deseo globalizador, tanto por el contenido de sus poemarios como por su proceso de escritura, ya que la composición de los diferentes libros (*Cancionero...*, *El hombre acecha* y *Viento del pueblo*) se superponía cronológicamente, como indican De Luis y Urrutia en (Hernández, 2013:71) y (Hernández, 2013:26).

Percibimos esta contemporaneidad, como un argumento más a favor de un análisis de la voz poética hernandiana como “voz unitaria”, pues resultaría difícil concebir (dadas, incluso, las similitudes temáticas entre el *Cancionero...*, *El hombre acecha*, y *Viento del pueblo*) que no se trate de obras complementarias en pos de una significación de conjunto.

2.3. La utilización ideológica de la universalidad frente a la tradición

Uno de los elementos clave de la poesía humanamente comprometida, como se explicará más adelante, es la vocación universal de sus obras. Entre los recursos de los que hará uso para alcanzar dicha universalidad se podrán encontrar los “símbolos universales”. Sin embargo, es particularmente importante considerar que no serán símbolos universales tomados directamente de la tradición sino que los poetas humanamente crearán su propia simbología. Se tratará de una nueva simbología que, en ocasiones, eso sí, confluirá con los símbolos tradicionales. Es decir, hablamos de una universalización del símbolo y no de una reuniversalización, incluso en los supuestos en que se trate de elementos simbólicos ya tratados con anterioridad en la tradición literaria.³

³ Podríamos concretar la cuestión hablando no ya de una “universalización” sino de una “reuniversalización en clave de ruptura”. La idea que tratamos de remarcar no es que los poetas humanamente comprometidos no recuperen universales de la tradición, pues de hecho lo hacen; sino que, cuando los toman, lo hacen en busca de una ruptura con dicha tradición, como veremos en el presente trabajo.

Considera Riva (2011:2):

«El programa estético hernandiano surge de la confluencia de imaginarios diversos. No sólo se apropia de moldes, motivos y asuntos de la poesía tradicional, sino que perfila el asedio a algunos referentes de la tradición áurea. En este sentido, es conocido el uso que Hernández hace de metáforas vinculadas a propuestas poéticas de diversa índole.»

La línea teórica ofrecida en este TFG profundiza en el sentido de «el uso que Hernández hace de metáforas vinculadas a propuestas poéticas de diversa índole», considerando que la propuesta simbólica, no solo de Hernández, sino de la poesía humanamente comprometida en general, tiene un profundo sentido ideológico, sirviéndose de la tradición para romper con esta; incluso si, al final de este proceso, pueda existir una confluencia entre la tradición y la nueva creación humanamente comprometida.

Uno de los ejemplos más evidentes, que será tratado en el apartado sobre la representación del compromiso humano, serán las aves y, más concretamente, el ruiseñor; que, si bien eran símbolos transculturales ya en época petrarquista, se convertirán gracias a estos poetas del XX en nuevas construcciones simbólicas y no en meras “reconstrucciones” del símbolo conocido.

Es, en cierta manera, una forma de oposición a la tradición literaria más reciente, a la tradición hija del Romanticismo, que estaba profundamente marcada por la idea de nación y su defensa a través de la simbología histórica particularizada: una tradición que, por otra parte, tuvo una potente repercusión, no solo en el hecho literario en sí, sino en la manera en la que este era estudiado. De hecho, según Raul Mordenti:

«È proprio l'Ottocento il secolo in cui, ci insegna Hobsbawm, si “inventano” le tradizioni che devono servire a costituire le identità nazionali, [...] anche De Sanctis “inventò” (come vedremo) la letteratura italiana.» (Mordenti, 2013:69).

Esta construcción de las “literaturas nacionales”, (es decir, la literatura de y para una nación) no es un problema exclusivamente italiano, y, por lo tanto, es perfectamente

asumible que la reacción contra ello se dé también en Portugal y en España, donde la construcción de una identidad nacional también tiene una base en la utilización ideológica de sus producciones culturales. La construcción de estas tres identidades a través de la literatura, del “relato” se da manera análoga en otros lugares durante el siglo diecinueve de tal suerte que se ha llegado a afirmar que «le nazioni stesse *sono* narrazioni» (Mordenti, 2013:71).

En este sentido, Jacomuzzi (1981:1079-1080) propone los poemas *Italia* y *Commiato de Il Porto Sepolto* de Ungaretti como representantes de esta conciencia del cambio de tradición. En ellos se plantea cómo Ungaretti renuncia a la figura del poeta que se estaba heredando de la tradición reciente:

«L'avvio di *Italia*, per chi è uso muoversi nei paraggi, è fragoroso, sorprendente: «Sono un poeta / un grido unanime / sono un grumo di sogni» Una tradizione di negazioni e di reticenze salta per aria: ma non per ritrovare la positiva coscienza della poesia e delle sue funzioni propria di un Carducci, di Pascoli [...]. La scoperta (che di scoperta si tratta) è di altra natura: è, appunto, scoperta, non persistenza o variazione di un orgoglioso *cliché*, che non aveva mai conosciuto, in fondo, un vero offuscamento. [...] È il riemergere istintivo di una sicurezza e altezza di canto, che affiora come da un baratro di silenzio e di consunzione. E riemerge naturalmente diversa, perché nasce del silenzio e della consunzione attraversata, e ricostruire un linguaggio che affermi non significa soltanto ritrovarsi e ritrovare dimenticando il naufragio, ma ricominciare da capo con i pochi sparsi (e splendidi!) relitti, ma con ritrovata fede nella Vita, che chiede di essere interpretata e consegnata: per il poeta, con il tramite della parola».

Así, Ungaretti cierra con la tradición que vuelca en el poeta una condición absoluta de originalidad, típicamente romántica, o incluso con la del crepuscularismo que acabaría significando, en palabras de Jacomuzzi (1981:1081) «la rinuncia definitiva della poesia a essere strumento originale ed esclusivo di conoscenza o di celebrazione [...] per diventare un somnesso linguaggio d'anima». De ahí que Ungaretti plantee «come un poeta d'oggi è uomo del suo tempo» (Jacomuzzi, 1981:1082). Queremos hacer notar que, consecuentemente, no es extraño que los poetas humanamente comprometidos, en ruptura con la propia idea de poesía heredada, acudan a la simbología para romper también con dicha tradición simbólica.

Sin embargo, estos poetas no rompen con la idea de nación “en sí”, sino con la identidad nacional como oposición al resto de naciones. Son conscientes del valor de “sincronías en continuación” de sus sociedades y que, por lo tanto, la identidad no es un elemento estático. Son conscientes de que la identidad nacional forma parte, en cierta manera, de su identidad personal pero no la utilizan como forma de oposición sino de integración del otro en la propia poesía, en relación al intento de creación, como veremos, de un “yo colectivo”. Pongamos ejemplos: Ungaretti incorpora el *miraggio* que ha visto en su Egipto natal a su poesía en italiano, además de escribir poemas en francés; Miguel Hernández escribe su soneto *Al soldado internacional caído en España*, que nos ofrece una interesante contextualización del valor patriótico de sus versos de guerra y José Gomes Ferreira (1977b:45) no duda en plantearle a su nación «Pergunto novamente, Pátria: quando te transformarás em Frátria?». Es en este sentido en el que debemos entender el rechazo a la herencia romántica: como una elección ideológica mucho más profunda y no, simplemente, como una rebelión estética o un rechazo como fin en sí mismo. Por ello, la intención rupturista respecto a la tradición es perfectamente compatible con la utilización, por ejemplo, de la métrica popular en la poesía hernandiana que responde a que, «según la formulación de Langston Hughes, que también Miguel Hernández hizo suya, “es bueno hablarle siempre al pueblo con voz que no le asuste”» (Hernández, 1977:26). La ruptura con la tradición, en conclusión, no es indiscriminada y acrítica; sino ideológica y muy seleccionada, lo que permite, incluso, servirse de la tradición para romper con ella misma.

2.4. La ambigüedad del término compromiso y la cuestión ideológica. *Les poètes engagés*.

La “littérature engagée”, es decir, el concepto de "compromiso" aplicado a la literatura es, ante todo, extremadamente ambiguo. En el lenguaje habitual se tiende a identificar la literatura comprometida con aquellos textos portadores de una ideología política de izquierdas (Lechner, 2004:36). Sin embargo, y como señalan autores como Lucas (1978:8), «Pode-se dizer, *grosso modo*, que toda obra literaria é comprometida. Como ser vivente, o homem caminha entre alternativas e cada opção representa um compromisso.»

De la misma manera, Jauralde (1984:307), al analizar el hecho literario, señala que toda creación literaria es portadora de una ideología que constituye, de hecho, uno de sus elementos esenciales.

Por lo tanto, se puede observar que el término compromiso ha sido en muchas ocasiones tomado de un modo amplio, no restringiéndolo al ámbito político y social sino proyectándolo sobre toda esfera colectiva en la que el hombre supere los límites de la individualidad. Esto es precisamente la idea que proponía Bellini (1969:I), que entendía la literatura comprometida como una:

«presa di posizione non puramente di carattere politico e sociale, ma un'opposizione a tutto ciò che tende a limitare l'estrinsecazione dell'individuo, senza ripudiare certi aspetti di ricerca interiore che rappresentano sempre, da parte dello scritto, una presa di posizione, un 'impegno' personale, nel quale si riflettono costantemente anche i problemi 'materiali' dell'uomo».

Esto excluiría, la concepción de la literatura comprometida como un fenómeno moderno ligado exclusivamente a la convulsión sociopolítica de los últimos siglos y remitiría, en definitiva, a una noción de compromiso entendida como una toma de partido por parte del autor en cualquier ámbito (filosófico, moral, social, político, humano, etc.), que se daría ya desde los orígenes de la literatura (Bellini, 1969:III).

Ajuria (2005) dedicó una parte de su investigación a indagar sobre la profunda ambigüedad de términos como «compromiso poético», «poesía social», «poesía comprometida», «poesía humana» o «poesía política» y los diferentes criterios que los críticos han utilizado en su definición.

Según Ajuria, (2005:16), las primeras reflexiones teóricas sobre literatura comprometida en España llegan de la mano de Johannes Lechner, para quien toda poesía es social puesto que «siendo el hombre un ser social, todo poema sería social a fin de cuentas». En consecuencia, opta por hablar de «poesía comprometida», y define los límites de la poesía comprometida española en que está inspirada en «el español

concreto, contemporáneo del poeta, en su situación real» y en que «no persigue exclusivamente fines extraliterarios»

José Gerardo Manrique de Lara, por su parte, identificaría la «poesía social» con la «poesía de testimonio», en la que un autor recrea su realidad histórica contemporánea y concreta, aunque admite que, en un sentido amplio, «poesía social» abarcaría, de forma similar a las ideas de Lechner, toda la poesía. (Ajuria, 2005:19-20). La «poesía comprometida», en cambio, sería «aquella que elabora un hombre comprometido con su tiempo, aquella en la que el poeta muestra lo que le afecta con pasión inmediata y no con emoción intemporal».

Para Guillermo Carnero, la diferencia en los términos sería una cuestión de gradación (de menor a mayor grado de compromiso se encontrarían el compromiso humano, el social y el político) mientras que correspondería el nombre de «poesía humana» a aquello que los autores anteriores habían llamado «poesía social», es decir, la totalidad de la poesía escrita. Definiría la «poesía social» como «poesía humana colectiva». Por último, reservaría el término «poesía política» para «la que enfoca lo social desde una ideología concreta o para fines prácticos coyunturales». Tras estas reflexiones teóricas, terminaría reconociendo que las fronteras entre las mencionadas tipologías son bastante borrosas (Ajuria, 2005:21-23)

Fanny Rubio y Jorge Urrutia, por su parte, afirmarían que «la obra literaria es un producto ideológico» y

« consideran que "toda poesía es social, puesto que la crea un hombre en sociedad". Los términos "poesía social" y "poesía comprometida" los utilizarán como equivalentes [...]. Rescatan la opinión de Leopoldo de Luis, sobre la diferencia que este crítico y poeta establece entre "poesía política y religiosa" y "poesía social". La primera ofrecerá soluciones a los problemas que se exponen en la temática, mientras que la segunda denuncia los estados que deben corregirse sin proponer soluciones.» (Ajuria, 2005:24)

Finalmente, según Albaladejo, la escritura sería un compromiso en sí y distinguiría entre

«entre compromiso poético y la poesía comprometida. Esta dependerá de actitudes poéticas relacionadas con momentos históricos concretos; mientras que el compromiso poético implica al autor con la condición universal del ser humano en la sociedad. [...] En este tipo de poesía —la poesía comprometida— encontramos una historia personal que es parte de la historia general, es una concreción de la generalidad en la individualidad y así produce una fusión entre la historia personal y la general».
(Ajuria, 2005:27)

Del trabajo de revisión bibliográfica efectuado por la autora, se puede concluir, por lo tanto, la extrema necesidad de trabajar con un concepto bien definido, que parta de los textos a analizar y que construya, por fin, las difusas barreras entre las nociones. Por ser el menos marcado semánticamente y por tener un sentido más universal, en este estudio partiremos de la noción de "compromiso humano", y llamaremos a su literatura "literatura humanamente comprometida". Sin embargo, y puesto que un análisis directo de los textos sin más mediación teórica podría encaminarnos irremediablemente a repetir los pasos previamente dados, resultando, por lo tanto, en una de las difusas definiciones que se han comentado, consideramos conveniente comenzar con una definición "por negación" respecto al compromiso más importante en la Europa románica peninsular del XX: el compromiso político.

3. El compromiso humano

3.1. El compromiso humano y sus diferencias respecto al compromiso político

Proclamaba Sartre (1967:11-18) la necesidad de una *littérature engagée*, una literatura comprometida que debía ser, necesariamente, en prosa. Esgrimía como argumento que la poesía no puede cumplir dicha función ya que, como la música, la pintura y la escultura, trabajaría con objetos, con realidades que *son* y no *significan*, puesto que el uso que hace de la palabra el lenguaje de la poesía desposee a la primera de su valor significativo. Considera, por lo tanto, que el prosista, como un hablante, está cercano al significado y no al significante; mientras que el poeta se detiene delante del vocablo,

obviando que es solo un símbolo, un signo de algo que lo supera. Deduce, al fin, que la prosa, eminentemente utilitarista, «se sirve» de las palabras. La poesía, en cambio, «las sirve», puesto que «le poète [...] a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et no comme des signes» no pudiendo llevar a cabo la labor de compromiso porque encuentra una fuerte barrera comunicativa. El poeta, según Sartre (1967:19), «est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine» de tal forma que «il rencontrât d'abord la parole comme un barrière.»

Las ideas de Sartre pueden bastar para explicar la mayor facilidad de la prosa para el compromiso político; es decir, para la «acción» verbal directa⁴ y propagandística, para la intención absoluta de convencer y lograr una reacción, una respuesta activa y positiva en el lector. Sin embargo, para el compromiso humano es indispensable el salto al valor profundamente artístico, a la artesanía de la poesía, a la fusión sutil de significante y significado, teniendo en cuenta que el mayor respeto del lenguaje de la poesía a la imagen estético-acústica de la palabra no elimina el respeto al significado del conjunto. Por lo tanto, la elección por motivos estéticos de unas palabras frente a otras no puede condicionar (o, al menos, no en un modo mayor al del ejercicio de la prosa) el mensaje transmitido. Sartre, en realidad, no puede negar la posibilidad de comprometer a los poetas sino criticar la ineficacia de este compromiso. La cuestión a precisar es, simplemente, el tipo de compromiso al que se refiere el autor francés, y este es, indudablemente, el compromiso político.

No debe entenderse, sin embargo, que el compromiso humano se opone al político, pues en ocasiones, y como se mostrará más adelante, el primero estará a la base del segundo; es decir, será el compromiso humano del autor la causa de la toma de partido en la cuestión política.

En cualquier caso, si bien la eficacia del mensaje políticamente comprometido en una poesía pudiera, incluso, depender más de la habilidad del poeta que de las características de este tipo de lenguaje, la eficacia del mensaje humanamente comprometido se ve

⁴ «Le écrivain «engagé» sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer». (Sartre, 1967:30)

intensificada gracias, precisamente, a las características del lenguaje poético, puesto que nace en gran medida de la experiencia y, por lo tanto, de la sensibilidad, y no, como se espera de un mensaje político, de la reflexión racional. En consecuencia, la profundidad del contenido será fuertemente reforzada por la utilización de una escritura, la poética, de elevado valor interpretativo. Dicho de otra forma, el valor de la poesía en el compromiso humano es su capacidad de emocionar, y no de convencer, como forma última de comunicación (que es el objetivo máximo de todo mensaje); tarea a la que se adapta mejor la poesía que la prosa.

Además del objetivo comunicativo, también el carácter en base a la dicotomía particular-universal es distinto en ambos tipos de compromiso. El compromiso político y, en consecuencia, el hecho literario que de él nace, surge del particular (del contexto espacio-temporal determinado del poeta) y acaba en este mismo (busca la reacción de un lector en ese mismo entorno); mientras que el compromiso humano parte igualmente del particular, pero con una vocación universal que volverá sólo en el momento de la lectura (y, esencialmente, debido a la existencia de un receptor que interpreta) al terreno particular. Este paso hacia la "desparticularización", conseguido por el trabajo del poeta tanto sobre la palabra como sobre el mensaje, es el que permite la abstracción a lo universal, motivo por el que la crítica sartriana lo califica de "deshumanización" del lenguaje. Sin embargo, irónicamente, es esta misma "deshumanización" la que acerca el texto a la humanidad, de base temporal pero vocación atemporal. Es esta misma deshumanización, por poner un ejemplo, la que permite unificar a través de la poesía los sentimientos vitales de combatientes de ambos bandos sin tener que renunciar a plasmar su contexto; o la que permite emocionar e involucrar como participantes de aquella realidad, más allá de las fronteras temporales, a generaciones que no han sido parte directa de los procesos bélicos originarios del hecho literario concreto.

Asimismo, llegados a este punto, y aunque es inmanente a la explicación, resulta conveniente precisar que se está haciendo referencia a la particularidad o universalidad de la función de esa literatura. No queremos considerar si la vocación de cualquier tipo de obra literaria, por su propia condición de objeto artístico, es necesariamente universal y atemporal o no. Aquí, en cambio, el punto de interés es dónde centra sus objetivos y no su esencia puesto que se está trabajando con mensajes que atañen a una realidad plena. Es decir, no se pretende valorar si la vocación de las literaturas comprometidas

(sean política o humanamente) es universal o particular en cuanto obras artísticas, sino la vocación universal o particular de sus objetivos: la literatura humanamente comprometida quiere actuar emocionando al género humano en un sentido universal mientras que la políticamente comprometida quiere actuar convenciendo al individuo, sector, clase o sociedad particular.

En opinión de Domínguez (2016:28), el hispanista italiano Dario Puccini ya había propuesto una teoría similar para los textos de poesía en español, incluyendo aquellos sudamericanos, para su antología *Romancero de la resistencia española*, en el que:

«Dario Puccini [...] comprende desde el primer momento de la contienda la trascendencia internacional de la Guerra civil, al tiempo que considera que es fundamental para la creación de su obra un conocimiento histórico y un soporte ideológico para fundamentar no solo un compromiso colectivo, sino dar cuenta también de la individualidad dialécticamente extraída (no extrañada) de su contexto social y literario para poder acceder a la conciencia poética contemporánea.»

Esta «individualidad dialécticamente extraída (no extrañada) de su contexto social y literario» tiene un valor clave porque en ella radica, como veremos, la imposibilidad práctica de realizar dicha universalización.

De esta forma, si se distingue, en función del binomio particular/universal, en los factores "origen", "objetivo" (o "vocación") y "tendencia" (definible esta última como el desarrollo de los resultados en periodos posteriores al de consecución del objetivo), la gran diferencia entre la prosa política y la poesía humana es una cuestión de vocación: el ciclo poético del compromiso humano podría resumirse en particular-universal-particular, mientras que el ciclo prosístico del compromiso político lo haría en particular-particular-particular. En otras palabras, puesto que la vida de la obra literaria, como la de la humanidad que la sostiene, no acaba con el cumplimiento (es decir, con la realización de los objetivos) de dicha obra, la tendencia llevará a cualquier creación literaria a lo particular por la existencia de un receptor anclado en un espacio-tiempo concreto. No se podría, en resumen, igualar ambos compromisos por la tendencia final particularizante a la que se ven sometidos, sino que deben ser diferenciados por la oposición en su vocación.

3.2. Una definición positiva del compromiso humano: características esenciales

En las secciones precedentes, hemos demostrado la enorme dificultad de operar bajo el término compromiso y planteado una primera diferenciación entre el compromiso político y el compromiso humano. Resulta esencial, una vez esbozado qué no es el compromiso humano, realizar una definición positiva. Para ello, procederemos a identificar sus elementos más característicos.

3.2.1. La vocación universal: la relajación sintáctica y el yo colectivo

En primer lugar, y gracias a la definición de Sartre de la literatura comprometida política, hemos logrado identificar una de las características básicas del compromiso humano: la vocación universal. Bajo este precepto, la literatura humanamente comprometida se encuentra de frente con un problema de base: la lengua, medio esencial de la literatura, no es universalizable porque está sujeta a cambio y anclada en una geografía y un tiempo concretos. Desde el análisis directo de los textos literarios se puede observar cómo se da por parte de los autores una búsqueda de vía de escape ante esta complicación, que daría como resultado la relajación de la sintaxis. Sin renunciar al esfuerzo comunicativo, pues perdería la intención emotiva (o, es más, en apoyo de ésta), los diferentes escritores actúan como artesanos de la lengua que redistribuyen las palabras y los versos según sus propios criterios. Pueden mantener tradiciones métricas (innegables, por ejemplo, en el caso de Miguel Hernández) pero el trabajo sobre la construcción del poema deviene una labor minuciosa que se revela evidente en los estudios críticos. Es esta necesidad de trabajo sintáctico, palabra a palabra, y, consecuentemente, de una mayor libertad gramatical, la que lleva el compromiso humano a la expresión poética en lugar de a aquella prosística.

Es paradigmático, respecto al trabajo sintáctico, el caso de Ungaretti. En la edición crítica de *L'allegria* a cargo de Cristiana Maggi Romano, se muestra la evolución del poema *Stasera*, que en su desarrollo histórico llevó otros tres títulos distintos (*Finestra a mare*, *Sera* y *Balaustrata*), además de existir testimonios en los que aparece sin título; y que registra numerosas variantes en sus diferentes fases, sobre todo de orden sintáctico, en los escasos versos de la composición. El desarrollo histórico muestra cuatro estados diferentes (Ungaretti, 1982:114): «Balaustrata di brezza / per appoggiare la mia malinconia / stasera»; «Balaustrata di brezza / per appoggiare la malinconia / stasera»; «Balaustrata di brezza / per appoggiare stasera / la mia malinconia»; y «Balaustrata di brezza / Per appoggiare / Stasera / La mia malinconia».

El trabajo sintáctico es un elemento esencial en la poesía humanamente comprometida puesto que muestra la voluntad de desligar el lenguaje utilizado de su carácter temporal y contextual, a pesar de la imposibilidad evidente de realizarlo. Se trata de una voluntad que se refleja en las estructuras lingüísticas e, incluso, en la puntuación y el uso de las mayúsculas a principio de verso.

En la misma línea, se refleja otra forma de intentar realizar la vocación universalista, la de Gomes Ferreira, con la utilización de la lengua del yo como colectividad, insertando así la humanidad en la conciencia individual. Sin embargo, la obra del portugués incide en el carácter histórico de la humanidad; no habla, por tanto, a una humanidad abstracta. La vocación universalista de Ferreira es consciente de nacer de la particularidad concreta y de proceder a una universalización que a continuación debe ser particularizada. Es esto lo que podemos entender de las siguientes líneas de Ferreira (2002:12):

«A aproximação entre o pensamento de Lévinas e a responsabilidade do *eu* para com o outro patente na obra de Gomes Ferreira impõe-se por virtude do drama histórico que lhes foi dado viver e contra o qual cada um a seu modo resistiu por meio da potencialidade “excedente” da linguagem.»

Como nota explicativa a esta «linguagem “excedente”» señala:

«Utilizo aquí o adjetivo “excendente” para sugerir como a linguagem de ambos autores se movimenta no sentido de evasão do Ser preso à razão ontológica — o Ser que toma posse, compreende e assim representa tudo o que seja alteridade, reduzindo-a a si mesmo. Por oposição a esta tendência dominante da linguagem onto-”digestiva”, o movimento de “excendência”lança-se para a exterioridade do Ser, tornando possível o encontro ético com o outro.»

Se tiene, por tanto, un tentativo de universalización por parte de un poeta que se sabe hombre histórico y que tiene consciencia del componente histórico del resto de factores. Y, sin embargo, el objetivo universal permanece, representado en la inclusión del otro en el yo; a pesar de la imposibilidad factual de dicha universalización porque, como señala el propio Gómes Ferreira, «Cada qual aspira a reduzir a nuvem ao tamanho dos seus olhos» y «Parece Impossível mas Sou uma Nuvem». (Ferreira, 2002:14)

Conjugar la vocación universal con la noción de la historicidad del hombre es, por lo tanto, una de las tareas más difíciles a las que se enfrentan los poetas humanamente comprometidos. Deberá entenderse, en cualquier caso, como un afán universalizador irrealizable de cuya imposibilidad dan muestra los propios escritores quienes, a pesar de ello, hacen uso de diferentes recursos para tratar de sortear dicho obstáculo. La imposibilidad del objetivo, en resumen, no desalienta los tentativos poéticos de superación: la necesaria particularidad del proceso de escritura y del de lectura no impide el planteamiento de un objetivo no-particular, por imposible que este último sea *de facto*.

Es este, el de la vocación universal, un límite imposible pero que señala, como ya se ha indicado, una de las principales características que permite diferenciar el compromiso humano del político. Es un elemento muy evidente en la poética hernandiana, donde se pasa del compromiso preeminentemente político de *Viento del pueblo* al compromiso esencialmente humano del *Cancionero* y *romancero de ausencias*.

«Tiende Miguel Hernández en el *Cancionero*... a una clara síntesis conceptual y lingüística, con notoria reducción de formas (eliminación de signos gráficos, elisión de elementos gramaticales, etc...), que diferencia esta poesía de la que había escrito

hasta entonces y de los poemas llamados *últimos*». De Luis y Urrutia en (Hernández, 2013:76)

A raíz de esta proposición, deducen De Luis y Urrutia (Hernández, 2013:77-78) que la poesía de los otros libros de Miguel Hernández se caracterizaría por una mayor «apertura hacia el exterior, hacia los demás» para acabar infiriendo que:

«Los cantares de Miguel Hernández no pretenden ser de ningún modo expresión popular, sino personal. Podría decirse, pues, en ese sentido, que son *individualistas* —y también más *sinceros*— que los de García Lorca, Alberti o Manuel Machado, lo que no significa que en la expresión íntima de un poeta no puedan reconocerse los lectores porque, precisamente, en esa capacidad de trascendencia, radica su grandeza. [...] Miguel Hernández no busca en el cantar popular la comunicación con el pueblo, como se ha llegado a decir. Esa comunicación sí es tema condicionante de *Viento del pueblo* y de gran parte del resto de su poesía *descriptiva*.»

Pensamos, sin embargo, que a pesar de que la premisa es correcta (la diferenciación entre una poesía «descriptiva» y otra «expresiva»), el razonamiento de los críticos considera el compromiso como un elemento único y necesariamente político. Efectivamente, creemos, la poesía «descriptiva», correspondería a aquella portadora, esencialmente, de un compromiso político; por contra, la «expresiva» sería caracterizada por el compromiso humano. El error, a nuestra forma de ver, radica en la consideración de que la finalidad comunicativa es exclusiva de la poesía «descriptiva»; eliminando dicho objetivo en la «expresiva». Consideramos que dichos autores simplifican dos matices dentro de la labor comunicativa: según nuestro criterio, la poesía descriptiva intentaría convencer y la segunda conmover; siendo ambas opciones (“convencimiento” y “emoción”) hijas del concepto más global de “comunicación”. Además, como también hemos señalado, ambas opciones son perfectamente compatibles, de forma que la distinción entre categorías «expresiva» y «descriptiva» no es exclusiva, en el sentido de que una misma poesía puede gozar de ambas cualidades, situándose a efectos clasificatorios en aquella categoría cuyo objetivo prevalega frente al otro.

En este mismo sentido, y en consecuencia, consideramos que la concepción de la poesía «expresiva», es decir, humanamente comprometida, de Miguel Hernández, como una poesía «individualista» supone una simplificación de una realidad mucho más compleja. La anécdota de la poesía hernandiana del *Cancionero...* es, efectivamente, individualista y autobiográfica, pero es su desarrollo en base a su vocación universal lo que permite la «trascendencia», el autorreconocimiento por parte del lector.

En realidad ambos críticos ya habían percibido en la poética hernandiana esta ambigüedad, esta convivencia de lo particular y lo universal, o, en términos más filosóficos, del materialismo y el idealismo. A raíz del problema de la libertad en el poeta de Orihuela señalan:

«La libertad intrínseca del alma, su inviolabilidad, es un concepto idealista. Una visión materialista del tema no puede olvidar los condicionamientos sociales y las circunstancias políticas y económicas que influyen en el hombre y lo enajenan, sin posibilidad de una auténtica libertad espiritual porque ni siquiera le permiten acceder a persona. Condiciones ínfimas de vida y de cultura o bien “lavados” de cerebro y otras manipulaciones en la conciencia del individuo impiden, por desgracia, que resulte tan claro el panorama de la libertad íntima». (Hernández, 2013:62)

Nosotros, sin embargo, entendemos que la ambigüedad idealista-materialista no es cualidad exclusiva de la libertad hernandiana sino que esta libertad no es más que un reflejo entre el choque de la noción idealista con una realidad materialista en ámbitos mayores; de la misma forma que el “yo” universal se acaba reflejando en un “yo colectivo”, que supone una universalización irrealizada del “yo”, puesto que el colectivo no deja de ser, evidentemente, material y, por tanto, concreto.

3.2.2. El amor, la vida y la muerte: la alegría de vivir en la muerte

Otro de los elementos interesantes del compromiso humano son sus ideas de la vida, la muerte y el amor. Comenzando con las dos primeras, volvemos a encontrar una analogía importante entre los poemarios de los autores que se analizan en este TFG y los de aquellos otros autores, más antiguos, que optaron también por escribir obras con la intención de que estas fueran totalidades expresivas. Estos últimos eran cancioneros

de corte humanístico, y sostenían un eje narrativo basado en la división entre vida y muerte (Suárez, 1993:635):

La diferencia que proponen los poemarios humanamente comprometidos respecto a los de corte humanista es que mientras estos últimos harán de la división vida-muerte su elemento fundamental, los primeros jugarán constantemente a difuminar la frontera entre vida y muerte y la conectarán a la sensibilidad amorosa. Es en este marco de conexión donde resulta paradigmática la poesía *Veglia*:

«Una intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio / ho scritto / lettere piene d'amore // Non sono mai stato / tanto attaccato / alla vita» Ungaretti (1982:103-104)

Estos tres elementos clave, por tanto, gozarán de unas relaciones internas intensas, como desarrollaremos más adelante. La crítica de la poesía hernandiana ya ha analizado “las tres heridas” de Miguel Hernández (amor, muerte, vida) como una construcción nuclear en su obra. Era, de hecho, el propio poeta quien ponía el acento sobre el estrecho contacto entre los integrantes de ese trío en su poesía *Llegó con tres heridas*. El nudo central que permitirá difuminar las fronteras entre vida y muerte será el amor, un amor que es una representación sentimental de la felicidad.

Podríamos hablar de la importancia de “la alegría de vivir en la muerte”, en cuanto que esta “felicidad” es una de las materias diferenciales, sino la esencial, del compromiso humano. Se trata de una felicidad nostálgica, en cualquier caso, que no puede ser entendida como una alegría eufórica sino como una sintonía interna, una armonía (en un cierto modo contradictoria) con el contexto sociopolítico imperante. Uno de los grandes ejemplos es el cierre del poema *Vientos del pueblo me llevan* (Hernández, 2012:21), en el que observamos, justamente, la “alegría imprecisa” de un poeta que se identifica como un ruiseñor que sigue cantando en medio de la muerte.

Por otra parte, la unión entre vida y amor también está muy presente en Gomes Ferreira ya desde la propia dedicatoria de *Poeta Militante*, que dicta:

«À memória de meu Pai, Alexandre Ferreira, mestre de virtudes republicanas, com quem aprendi tudo o que sei da Vida, da Morte, da Liberdade e do Amor» (Gomes Ferreira, 1977a:11).

Es destacable, sin embargo, que esta “alegría nostálgica”, esta “dulce tristeza” no es una creación original de los poetas humanamente comprometidos sino que supone la plasmación literaria de una concepción de vida y muerte que ya estaba presente en el contexto bélico, sobre todo entre aquellos que tuvieron experiencias de los procesos bélicos directos. Es un motivo constante en, por ejemplo, las cartas personales de los partisanos italianos que tenían consciencia de la cercanía de la propia muerte. A modo de demostración, en una carta tomada del Archivo di Milano del Corpo Volontari Libertà, se puede leer:

«Caro papà, tutta la mia riconoscenza te la esprimo col mio cuore: caro papà, sappi che non ho amato come mio insegnante di vita laboriosa ed onesta altro che te.
Scusami se ti scrivo in questa maniera ma queste sono parole che mi escono dal cuore in questo triste e nello steso tempo bel momento di morte.
Col cuore straziato ti lascio baciandoti caramente.
Tuo per sempre figlio
Renzo» (AA.VV., 1993a:5)

«El triste y, a la vez, bonito momento de muerte», por tanto, que se inserta en estas sociedades como un motivo más; un pensamiento cotidiano que no puede estar separado de la noción de felicidad. Una alegría “en la muerte” que acompaña hasta el mismo momento del fallecimiento:

«Carissima mamma,
sono gli ultimi istanti della mia vita. Non imprecare contro il destino purtroppo non c'è niente da fare. Questa è l'abitudine dei miei nemici, non maledire contro di loro, vedrai che un giorno dovranno rispondere davanti a Dio e al popolo. Non avviliti, prega tanto per me, andrò a trovare papà. Muio contento; il parroco che ti consegnerà questa, ti dirà quanto io sono contento, mi sono confessato e comunicato bene.» (AA.VV., 1993b:266)

Esta alegría nostálgica se convertirá en uno de los argumentos centrales de la poesía humanamente comprometida y será uno de los factores diferenciales respecto a las narraciones de guerra, portadoras, esencialmente, del compromiso político. A objeto de diferenciarlas, señalamos que estas narraciones de guerra son un tipo de textos testimoniales que, en palabras de Gil Rovira, «tenían una función clara: mostrar a la vanguardia, al frente, las luchas, las batallas, las victorias, la vida y el honor de los héroes, etc..» (Pesce, 1993:16).

Concluimos, por lo tanto, que la alegría de vivir en la muerte excede la dimensión de compromiso político, aunque no sea incompatible con ella⁵ y que su uso, sin embargo, no es exclusivo del compromiso humano puesto que es una noción de la felicidad presente en la sociedad de su tiempo: por ello puede aparecer en obras en prosa, como es el caso de *La casa in collina* de Cesare Pavese, donde la “felicidad cansada”, la paz interior (si bien inconstante) del protagonista constituye el telón de fondo. Así, la de Pavese podría considerarse una obra “de transición”, “de frontera” en la consideración de compromiso humano, puesto que muestra una preocupación mayor por la problemática humana que por la política:

«Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblichini. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso.» (Pavese, 2003:122)

A priori parecería que la existencia de estas obras de frontera nos devuelve al problema inicial de definición del compromiso humano, puesto que podría considerarse que muestra unos límites poco claros. Sin embargo, y partiendo de la consideración de la creación literaria de un autor como un universo significativo, cabría teorizar que el compromiso humano es una característica que atañe a los tres agentes literarios (autor, receptor y mensaje); no resultando un problema la existencia de estas obras prosísticas

⁵ Consideramos que la poesía *Vientos del pueblo me llevan*, del libro *Viento del Pueblo* de Miguel Hernández, es, a la vez, uno de los grandes ejemplos de la lírica políticamente comprometida de la Guerra Civil Española y de la poesía románica humanamente comprometida.

“fronterizas”, puesto que pertenecen al conjunto del mensaje literario del autor, aunque en determinadas realidades específicas (por ejemplo, una novela concreta) dicha temática aparezca solo de forma transversal y no central, o la sintaxis tienda al lenguaje prosístico. Además, en cualquier caso, aún debería ser objeto de reflexión si, efectivamente, la noción de compromiso humano puede aplicarse de forma clara y evidente a publicaciones concretas sin tomar en cuenta el contexto global de creación literaria del autor. Puesto que tomamos dicho valor de significación global del legado literario del poeta, la interpretación en términos de compromiso humano de una obra particular partiría de la elección crítica de desprenderse de una gran parte del universo significativo que podría llevar en ocasiones a análisis críticos imprecisos. En este caso, por poner un ejemplo, la consideración o no de una novela (*La casa in collina*) como humanamente comprometida, tal vez dependa más de la consideración global que se hiciera del conjunto de publicaciones de Cesare Pavese y de su recepción y no solo de las características de la obra concreta.

3.3. Compromiso humano: Definición

Nos parece apropiado intentar en este momento del discurso una sucinta definición de compromiso humano. Se define el compromiso humano como una característica literaria y, por tanto, aplicable a todos los agentes de la comunicación literaria (autor, mensaje y receptor), con una vocación universalista y, consecuentemente, de ruptura del individualismo, que busca la emoción como forma de comunicación; muy presente en las literaturas hijas de los procesos bélicos del siglo XX de la Europa Románica Peninsular. Se trata de una característica que se expresa a través del lenguaje poético y que es portadora de una idea de la muerte conectada a la vida y al amor, entendiendo este último como manifestación más humana de la felicidad, puesto que es considerado uno de los grandes objetivos de la existencia.

3.4. Confluencia de compromisos: contacto entre compromiso humano y compromiso político

Ya que, en definitiva, está ligado profundamente al desarrollo de las capacidades del hombre de cara a la consecución de sus objetivos vitales, el compromiso humano no se opone al compromiso político, siendo, incluso, una herramienta para justificarlo. Uno de los máximos exponentes de esta justificación del compromiso político a través del humano es la dedicatoria del libro *Viento del pueblo* que Hernández (2012:7) escribe a Vicente Aleixandre y en la que señala:

«Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar solapados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo»

Efectivamente, Miguel Hernández se manifiesta como poeta, es decir, como una figura que debe guiar al pueblo, «conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas», cumbres que conviene entender (como se puede comprobar a lo largo de *Vientos...*) como unas claras metas políticas. Su compromiso humano, su afán universalizador, su deseo de integración de un complejo “yo colectivo” en un aún más complejo “yo individual” lleva a Miguel Hernández a utilizar sus versos como una de las armas políticas más potentes a las que tiene acceso. La labor propagandística de la poética hernandiana, es decir, su compromiso político, no solo no está reñida con su compromiso humano, sino que se sirve de ella para justificarlo. El punto central sobre el que orbita la consideración de un compromiso humano incluso en una poesía de guerra radica en el uso que se hace del término “humanidad” y, concretamente, en quién conforma esta humanidad. La visión de Miguel, es, desde luego, internacionalista pero difícilmente interclasista. La lucha de clases, en terminología marxista, realmente sitúa dos niveles filosóficos enfrentados y no únicamente económicos: la clase proletaria se convierte en la poética hernandiana en “humanidad” mientras que el fascismo estaría representado por los “bárbaros”, un grupo “inhumano” como se evidencia en los versos: «España no es España, que es una inmensa fosa, / que es un gran cementerio rojo y bombardeado: / los bárbaros la quieren de este modo». (Hernández, 2012:41)

La idea, sin embargo, no es nueva: la noción de “humanidad”, arrancada del mundo abstracto y llevada a efectos prácticos, nunca ha representado en nuestra sociedad, en

realidad, a la totalidad de seres humanos sino a aquellos con los que el referente pudiera identificarse. En palabras de Raul Mordenti:

«Che poi, come si è visto, non tutti gli uomini siano considerati davvero appartenenti all'Umanità è, evidentemente, un altro discorso. La ragione borghese quando dice “tutti gli uomini” intende dire “tutti i borghesi”». (Mordenti, 2013:42)

Tenemos, por lo tanto, un compromiso político justificado a través de un compromiso humano que da muestras de un deseo universalizador si bien este deseo, es evidente, se basa en una idea parcial de humanidad.

4. Poetas soldado en la Europa románica peninsular del XX: El elemento autobiográfico en Gomes Ferreira, Hernández y Ungaretti

Es reseñable que, puesto que el compromiso humano se sitúa también a nivel autorial, las obras en las que aparece tienen un fortísimo componente autobiográfico. Este elemento resulta muy evidente en la creación literaria de los tres poetas centrales del presente trabajo. Respecto a la cuestión autobiográfica en Miguel Hernández, señala Suárez Miramón (1993:635) que el *Cancionero y romancero de ausencias* responde al modelo de cancionero «de límite» o «de frontera», que recoge la «trayectoria lírica y humana» del poeta y en el aparece una «reiterada alusión a la muerte como constante que, si bien cierra un camino, deja abierto otro nuevo más perfecto».

Respecto a Ungaretti, es él mismo quien sitúa su experiencia vital al centro de su obra.

«Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento, sono uno abituato a lottare, e devo confessarlo —gli anni vi hanno portato qualche rimedio— sono un violento: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita. Volontà di vivere nonostante tutto, stringendo i pugni, nonostante il tempo, nonostante la morte. Potrei così commentare *Agonia*, *Pellegrinaggio*, quelle poesie del primo momento, di «Lacerba», o quelle già del *Porto Sepolto*, dove mi scopro e mi identifico, dentro gli

orrori della guerra, nell'*uomo di pena* e, come tale, *Ungaretti, uomo di pena*, mi parrà di dovermi anche in seguito, sempre, identificare.» (Ungaretti, 2011)

Finalmente, en el caso de Gomes Ferreira, señala Pinheiro Torres (1975:20), que «a obra de José Gomes Ferreira é, já de sí própria, de natureza autobiográfica». Las anécdotas de muchas de sus poesías serían «eventos pessoais» que permitirían «situar mais exactamente as matrizes do homem português contemporâneo, e também do homem universal», hasta conseguir que el lector alcanzara «uma visão muito mais ampla da miséria do ser humano».

Nos hallamos así ante una serie de poetas cuyas vivencias se encuentran fundidas con su creación literaria. Sin embargo, esta experiencia personal, no resulta ser “en sí” el elemento central de su producción, puesto que, como señala Infante do Carmo (2006:480) a propósito de Gomes Ferreira:

«Já por diversas vezes, tenho dado relevo à consciência histórica de José Gomes Ferreira, cuja opção autobiográfica passa inevitavelmente pela relação com o mundo dos outros e com o fluxo temporal colectivo. »

Por tanto, el elemento autobiográfico es, a fin de cuentas, una representación del género humano a partir de la experiencia, es decir, de la vida particular del poeta, que correspondería con el deseo de universalización que hemos descrito como componente indispensable del compromiso humano. Es, interpretando el comentario crítico de Infante, la plasmación de la “vivencia colectiva” a través de lo particular, confiando en que el lector desarrolle el proceso inverso: la recuperación de una emoción común, universal, a partir del hecho concreto. En este sentido, y como hemos comentado anteriormente, la consideración de las poesías humanamente comprometidas como “individualistas” porque tengan un componente autobiográfico no resulta correcta, porque no procede a realizar una identificación del valor de colectividad del “yo” humanamente comprometido.

Al respecto del elemento individual hernandiano, plantea Urrutia (1993:160):

«Pero lo normal en *El hombre acecha* es que los poemas se escriban desde un yo que contempla, razone y siente: «Rusia», «La fábrica-ciudad», «El soldado y la nieve» o «El vuelo de los hombres» son textos de estructura descriptiva, en los que el sujeto es individual. Y un poema como «El herido» es máximo exponente de la individualidad: Para la libertad sangro, luchó, pervivo, *mis ojos y mis manos [...] doy, siento más corazones, entro en los hospitales...*»

Sin embargo, nosotros entendemos que el análisis de Jorge Urrutia no es correcto en este punto puesto que señala como «máximo exponente de la individualidad» un poema de Hernández que, muy probablemente, sea, al contrario, y por parafrasear al crítico, uno de los máximos exponentes de la “colectividad individualizada”. Sostenemos esta idea porque, de todas las experiencias individuales que hubiera podido plasmar el poeta de Orihuela, Miguel Hernández elige, precisamente, aquella que recoge el sentir de todo un conjunto de soldados que está dando su vida por un afán colectivo. Consideramos que quedarse en el componente autobiográfico-individual supone una lectura superficial del poema que parte de dos supuestos erróneos:

Desde nuestro punto de vista, el primer supuesto no acertado, consiste en obviar la propia estructura de la poesía, que está dividida en dos secciones; la primera de las cuales sitúa el contexto de una forma global: «Por los campos luchados se extienden los heridos. / Y de aquella extensión de cuerpos luchadores / salta un trigal de corros calientes, / extendidos en roncós surtidores». (Hernández, 2013:137) A esta primera estrofa continúa una descripción de cómo se desangra un soldado. Es este un soldado al que se presenta como “el herido” y no como “un herido”; artículo determinante que, al contrario de la proposición de Urrutia, no querría señalar su individualidad sino, precisamente, su valor global. “El herido”, exactamente, que intenta representar el “yo colectivo” y que, incluso, exclama: «¡Ay de quien no esté herido, / de quien jamás se siente / herido por la vida, / ni en la vida reposa / herido alegremente» (Hernández, 2013:138). Miguel Hernández estaría optando por “el herido” en lugar de por “un herido” ya que hace referencia a una “individualidad colectiva” y no, como hubiera supuesto el uso del artículo indeterminado, de un individuo más, escogido casi por casualidad de entre la masa de la que sería elegido y separado, no pudiendo representar ya al conjunto.

El segundo problema, como continuación del primero, consiste en que todos los ejemplos extraídos por Urrutia de la poesía pertenecen a la segunda mitad estructural del poema, donde, se presupone, Miguel Hernández no habría tenido que insistir en que se trata de una “colectividad insertada en la individualidad” puesto que ya es esta la guía de lectura desde la primera parte. En cualquier caso, esta interpretación colectivista se hubiera podido rescatar también directamente de la segunda mitad, donde este herido afirma sentir «más corazones que arenas en mi pecho». (Hernández, 2013:138) Entendemos, en conclusión, que estamos frente un yo colectivo, reflejado a través de una imagen potente en la que se presenta una suma de corazones (la colectividad) insertada en un solo pecho (la individualidad).

5. Representación del compromiso humano

Señalados los principales elementos conformadores del compromiso humano, procederemos a identificar las formas más destacables a través de las cuales se manifiestan. Abordaremos, en el presente trabajo, y de forma no exclusiva, la figura del pájaro y la naturaleza. Sin embargo, debemos reseñar que, al discurrir sobre las características definitorias del compromiso humano, ya hemos desarrollado algunas formas de representación que no retomaremos en este bloque por motivos de concreción: el trabajo sintáctico y el yo colectivo.

5.1. El pájaro como nudo central entre vida y muerte

La simbología de las aves en nuestro compromiso humano está muy ligada al punto anterior y, de hecho, el encuentro en ellas entre vida y muerte es definitiva. Las aves, son, en efecto, las grandes representantes del punto de conflicto, son la unificación del binomio indivisible entre vida y muerte. Se mostrarán, a continuación, algunos ejemplos de su funcionamiento en las obras que resultan paradigmáticos.

En el caso italiano, encontramos el poema *Agonia* de Ungaretti, en su edición de 1919 publicada por Vellecchi Editore, en el que, efectivamente, los pájaros mueren, ya sea de cansancio una vez llegado al objetivo, ya sea de frustración por no poder alcanzarlo.

«Morire come le allodole assetate | sul miraggio || o come le quaglie | traversato il mare | nei primi cespugli incontrati | perchè di volare | non en hanno più voglia || ma non morire di lamento | come un cardellino acciecato.» (Ungaretti, 1982:175)

Es decir, los pájaros representan la necesidad humana de muerte, independientemente de la consecución o no de los objetivos vitales, del cumplimiento del “sentido de la vida”. Pero es aún más fuerte esta conexión entre vida, muerte y sentido vital en otra redacción del mismo poema, publicada en Roma por Edizioni di Novissima (1936-44) en la que el cierre de la composición pasa de «ma non morire di lamento / come un cardellino acciecato» al antitético «ma non vivere di lamento / come un cardellino acciecato». (Ungaretti, 1982:175). Es un cambio realmente significativo, porque introduce la parte vitalista en la composición, arrastrando la interpretación hacia el ya mencionado nexo crítico entre vida, muerte y sentido. En esta versión, por lo tanto, son las aves las que representan la alegría de vivir en la muerte, las que tocan la felicidad nostálgica de conseguir los objetivos vitales, puesto que la consecución de dichas metas supone el fin de estas mismas. Consecuentemente, una vez desaparece ese objetivo vital, sobreviene la muerte, es decir, el fin de la vida que estaba destinada a alcanzar dichos objetivos. Se deduce, finalmente, la necesidad de una nueva vida ligada a un nuevo sentido vital.

En Gomes Ferreira (1977a:19), encontramos más figuras ornitológicas que funcionan, de la misma manera que observamos en Ungaretti, como nexo entre esas ideas. Es el caso del primer poema recogido en la sección correspondiente a *Melodia* de *Poeta Militante*:

«Neste momento | um pássaro qualquer | canta, explica as flores | perto da margem dum rio. || Nunca ouvi esse pássaro cantar | nem sei onde o rio corre... || Mas todas as noites no meu quarto | tento aprender de cor | essa melodia que não ouço | — sentindo o coração pesado | como um pássaro morto.»

Esta poesía incluye una dedicatoria, en la que el poeta asegura que acaba de tener un hijo y que debe ser tomada como una parte indispensable de la composición:

«(Voltei da Noruega, nasceu-me um filho e o Fred Kradolfer pintou-me o retrato. Subo a Avenida de Almirante Reis às 4 da manhã em busca da madrugada.)»

El hijo representa un símbolo unívoco de vida. Y, sin embargo, a lo largo de la poesía se muestra una naturaleza lejana, que lleva a una relación definitiva con su interior, con su alma («sentindo o coração pesado / como um pássaro morto»). La felicidad de ser padre, el amor paternal y la vida que nace no pueden ir en ningún caso desligadas del peso de la muerte que lleva en el pecho el autor, que aleja contra su voluntad esa naturaleza viva que el poeta no es capaz de oír, esa naturaleza a la que no es capaz de acercarse a pesar de sus esfuerzos. El poema deja entrever una felicidad terriblemente nostálgica, una alegría compungida e insuficiente, que no consigue eliminar los rastros de dolor que la circundan.

En este mismo sentido, se puede encontrar el símbolo del «pássaro morto», que aparece en la quinta poesía de la sección :

«Nunca encontrei um pássaro morto na floresta. || Em vão andei toda a manhã | a procurar entre as árvores | um cadáver pequenino | que desse o sangue às flores | e as asas às folhas secas... || Os pássaros quando morrem | caem no céu.» (Gomes Ferreira, 1977a:21-22)

De nuevo la obra presenta una figura de muerte en medio de la vida o, más específicamente, una figura que con su muerte da un sentido a su vida. Concretamente, el poeta busca un pájaro muerto que alimente la naturaleza. Y sin embargo no lo encuentra. Aparece, en resumen, una realización impura de la vida; un sentido vital imperfectamente cumplido, una felicidad que deja un poso amargo porque «os pássaros quando morrem caem no céu». Es decir, se trata de una felicidad que deja un cierto halo de nostalgia porque a pesar del valor positivo del cielo, como escenario definitivo de la libertad del pájaro, la muerte del pequeño ave no ha conseguido nutrir la vida terrenal.

Situaciones similares se pueden encontrar una en poemas hernandianos como *Vientos del pueblo me llevan*, *La boca* o *Palomar del arrullo*. También, en *Antes del odio* se pueden percibir unas golondrinas, con una función similar a la de la tradición becqueriana y por tanto indisolublemente unidas al amor. Actuarían en esta poesía como metáfora de los besos, que yacerían sepultados en el rincón, siendo por lo tanto un amor *in morte*, y que contrasta con la pasión “en vida” del amor más carnal. El amor, por tanto, unifica vida y muerte y se representa a través del símbolo-pájaro.

«No es posible acariciarte | con las manos que me dio | el fuego de más deseo, | el ansia de más ardor. | Varias alas, varios vuelos | abaten en ellas hoy | hierros que cercan las venas | y las muerden con rencor. | Por amor, vida, abatido, | pájaro sin remisión. | Sólo por amor odiado, | sólo por amor. || [...] Todo lo que significa | golondrinas, ascensión, | claridad, anchura, aire | decidido espacio, sol | horizonte aleteante, | sepultado en un rincón». (Hernández, 2013:199)

Pero, además de esa función simbólica en las composiciones particulares, el símbolo del pájaro resulta especialmente interesante por la ideología que deja traslucir si se lo valora en el conjunto.

Partiendo de un estudio de Poggi (2006:257), podemos afirmar que se puede tomar como contexto cultural la existencia de un valor simbólico de las aves perteneciente a la lírica románica ya desde, al menos, el siglo XVII. Podríamos considerarlo, por lo tanto, un símbolo, si no “universal” al menos sí de “aspiración universal”, puesto que traspasa las fronteras temporales y culturales.

El interés del compromiso humano no es, sin embargo, retomar un símbolo de matriz universalizante para mantenerlo como tal sino desarrollar su propia creación simbólica de vocación universal, la cual termina por confluír con aquel símbolo histórico. Entendido de esta manera, el ave humanamente comprometido sería, por lo tanto, una ruptura con la tradición simbólica anterior y un tentativo de universalización totalmente nuevo e independiente. En la práctica, supone la plasmación de una nueva identidad común opuesta a las identidades nacionales de las que haría gala el romanticismo, y no la recuperación de la identidad común propuesta, por ejemplo, por las tendencias neoclásicas del siglo XVIII.

Dentro de la simbología ornitológica, resulta especialmente interesante por su desarrollo en el compromiso humano la figura del ruiseñor, que, como indica Poggi (2006:257-258), constituía un topos en el Renacimiento que posteriormente se independizaría en la lírica hispánica.

El ruiseñor, símbolo esencial de la poética hernandiana, no está tomado directamente de esta tradición, sin mediación, sino que se sirve de ella para crear una nueva, separada e independiente, aunque confluya con la primera. Se puede recuperar, como ejemplo paradigmático, la poesía *Vientos del pueblo me llevan*. En ella encontramos, de nuevo, al ruiseñor que ejerce no solo una función de nexo nostálgico entre vida y muerte sino también de reclamo ideológico porque es arrancado del locus amoenus al que pertenece y situado «encima de los fusiles y en medio de las batallas» (Hernández, 2012:21), demostrando una ruptura evidente con la tradición.

5.2 El valor ético-social de la naturaleza

Plantea Moisés (2002:62) que, a través de la consideración de la oposición campo-ciudad en la línea de la tradición de Horacio y Rousseau, se podría obtener una «explicação coerente, muito lógica» de la imagen de la naturaleza en la obra de Gomes Ferreira. Sin embargo, señala también que sería una explicación con una «coerência e lógica excessivas para que nos deixássemos iludir» y, que «campo e cidade na verdade entretêm, nessa poesia, um embate bem mais complexo do que essa explicação cômoda, abreviadora do nosso esforço, poderia pretender».

Según el análisis del mencionado crítico, la naturaleza simboliza la «*ignorância* do mundo exterior» representando también «“a ilusão de só existir beleza *dentro* [de si]”, que o lançará, quem sabe, na procura dessa mesma ou outra beleza, *fora de si*». Y en consecuencia:

«Mas o conhecimento do mundo tal vez no traga, a reboque, o autoconhecimento, que continuará a ser buscado; da mesma forma, o encontro ou o reconhecimento da beleza

forsa de si não excluirá a hipótese de continuar a existir beleza dentro de si. Mas se a beleza de fora passa a estar atrelada ao objetivo conhecimento do mundo, já a beleza de dentro, caso persista, seguirá vinculada ao primado da “ignorância”, vale dizer, à ilusão e à fantasia». (Moisés, 2002:64)

Por ello, el poeta se verá obligado a perderse entre «pistas a um tempo verdadeiras e falsas em que princípio de realidade e princípio de beleza se intercambiam sinais», de tal forma que no es posible fijar «fronteiras nítidas entre o ético e o estético, entre Natureza e Cultura, entre o sujeito e o mundo» (Moisés, 2002:64).

Podemos entender, por lo tanto, la naturaleza de Ferreira como un elemento doble. Por un lado, se trata de un elemento ético-social colectivo, porque por su valor de realidad está exigiendo al autor que «dê a sua colaboração, poética, para a desejada solução dos conflitos da pólis». Por otro lado, sin embargo, como elemento de fantasía, individualista, llama a «o quase-delírio com que o eu-odioso insiste em sobrepor-se à coisa coletiva». (Moisés, 2002:65). Esta dualidad entre el mundo individual y colectivo se da en un mundo natural que representa de una forma clara la inserción, evidentemente conflictiva, del mundo colectivo en el individual; ese “yo colectivo”, por tanto, que hemos señalado como elemento esencial del compromiso humano.

El elemento ético insertado en la naturaleza tampoco es ajeno en la poética hernandiana. Recae, en palabras de Urrutia y De Luis en la «fiera (y sus equivalentes: tigre, lobo, chacal, bestia), como símbolo de animalización regresiva del hombre, a causa de la guerra y del odio» (Hernández, 2013:36). Esto supone, además, un elemento de confluencia entre el compromiso humano y el compromiso social en su obra. En este sentido:

«Esta simbología animal, aplicada a las clases capitalistas, obsesionaba a Miguel, y la empleó abundantemente, también en sus artículos en prosa. Por su sentido humano, la relacionaba siempre con el egoísmo y la falta de solidaridad.» (Hernández, 2013:36).

Un reflejo ético a través de la naturaleza es lo que nos pone entre las manos también Ungaretti (1982:160) en su poesía *Distacco*, que arranca con un clarificador «Eccovi un uomo / uniforme / eccovi una lastra / di deserto / dove il mondo si specchia // M'avviene

di svegliarmi / e di congiungermi / e di possedere». En estos breves versos, el poeta sugiere una humanidad reflejada en sí mismo, en un yo que es parte del desierto. Un desierto, a propósito, muy ligado a su experiencia biográfica: son las arenas de su infancia en Alejandría las que sugieren una colectividad en la que él, «uomo / uniforme», se integra.

Y, sin embargo, enfrenta una oposición semejante a la de Gomes Ferreira cuando, en la segunda parte de la composición, señala «Il raro bene che mi nasce / così piano mi nasce // E quando ha durato / così insensibilmente / s'è spento». El «uomo uniforme» ungarrettiano experimenta, a la vez, la contradicción consistente en la unión con la humanidad, a la que califica de «raro bene», y su desaparición final en favor de la individualidad al «apagarse insensiblemente» ese mundo social. Un *Distacco*, exactamente, que representa una confesión ética, a fin de cuentas, a través de la naturaleza; además de ejemplificar, una vez más, la imposibilidad de los objetivos universales del compromiso humano.

6. Conclusiones

La conclusión inicial, una vez definido el compromiso humano, es la consideración contextual del mismo: dicho de otra manera, la definición lograda a través tanto del trabajo teórico sobre las reflexiones críticas como del análisis directo de los textos estudiados no pueden llevar sino a concebir el compromiso humano como una característica ligada a un momento, geografía y contexto determinados y no puede ser, en ningún caso, extrapolado “a priori” a otros espacios, tiempos y realidades distintas de forma acrítica y sistemática; ni en sí mismo ni en sus conclusiones. El compromiso humano justifica en gran medida, como se ha demostrado, el compromiso político de los autores inmersos en los procesos bélicos del siglo XX de la Europa románica peninsular, pero fuera de estos ambientes no es una noción aplicable a menos que el análisis de su producción literaria así lo justifique. Queda excluida, por lo tanto, cualquier intención universalizadora a priori de la definición.

La segunda conclusión atañe a la obra de Miguel Hernández. En el presente trabajo ha sido reflejada la posibilidad crítica del compromiso humano. Esta noción, en la práctica,

comprende y justifica la tradición crítica ya existente sobre la poesía hernandiana en lo que a temática se refiere: sus tradicionales "tres heridas" (el amor, la vida, la muerte) quedan, pues, perfectamente englobadas en la noción propuesta, ofreciendo aún más base para su compromiso político y militante, dentro de su obra e incluso (puesto que el compromiso humano es una característica que afecta también al autor), fuera de esta. Además reduce la conflictividad de su posición en la periodización literaria tradicional, donde estuvo siempre presente el debate sobre su pertenencia o no a las generaciones del 27 y del 36. La utilización de una noción como la de "compromiso humano", que representa una opción crítica de alcance extranacional, permite una nueva contextualización de su obra, aminorando, en cierto modo, alguna de las dificultades críticas que suponía.

Podemos concluir también que debido a los propios términos definitorios del compromiso humano, resulta posible englobar dentro de él a autores incluidos por la crítica literaria en corrientes y movimientos muy diversos entre sí e, incluso, a poetas que han pasado por varios de ellos. Consideramos que la noción de compromiso humano puede suponer una nueva lectura de los poetas del periodo que ponga de manifiesto nuevas posibilidades críticas para los estudios de literatura comparada.

En cuarto lugar, hemos comprobado la existencia de "obras de transición", de las que sería tan difícil afirmar su compromiso humano como negarlo. Esto se debe, simplemente, a que intentar aplicar la noción de compromiso humano en función del cumplimiento coyuntural de una obra de una serie de características supondría un absurdo: las visiones mecanicistas o deterministas entran en conflicto evidente con la posible utilización del concepto. Debido a la voluntad de conjunto de las obras de los autores humanamente comprometidos resulta peligroso intentar incidir en ejemplos concretos para rescatar una aceptación o un rechazo a la caracterización de una obra o composición concreta como humanamente comprometida. El compromiso humano no es un movimiento o una escuela reglada, sino la característica que representa la interpretación de unos poetas de las necesidades personales y sociales de su tiempo. Nosotros, en consecuencia, tenemos que interpretarlo más como un elemento al que los poetas tienden a acercarse que como una noción determinista: ni la presencia en una poesía de sus características elementales convertiría el poema concreto en humanamente comprometido ni su ausencia negaría automáticamente su compromiso humano. Hablar,

por poner un ejemplo, de un poema aislado como humanamente comprometido supondría un absurdo tan grande como considerar que una frase del Lazarillo, absolutamente descontextualizada, pertenece al género picaresco.

Desearíamos señalar también que por cuestiones de espacio resulta imposible analizar todos los elementos identificables con la noción de compromiso humano. Se debe entender, por lo tanto, que los elementos señalados, como la relajación de la sintaxis o la “alegría de vivir en la muerte” no tienen un carácter exclusivo. De la misma manera, hemos trabajado solamente sobre obras escritas en tres de las lenguas más habladas de la Europa románica peninsular: dejamos abierta, por tanto, y ya que las premisas de carácter sociocultural se cumplen a lo largo de toda esa geografía, la posibilidad de aplicar el concepto a las literaturas en otras lenguas como el gallego, el catalán, los *dialetti* italianos, etc.

7. Bibliografía

7.1 Fuentes

- AA.VV. (1993a). *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*. (P. Malvezzi y G. Pirelli, Eds.) (Vol. 1). l’Unità.
- AA.VV. (1993b). *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*. (P. Malvezzi y G. Pirelli, Eds.) (Vol. 2). l’Unità.
- Gomes Ferreira, J. (1977a). *Poeta Militante* (Vol. 1). Lisboa: Moraes Editores.
- Gomes Ferreira, J. (1977b). *Poeta Militante* (Vol. 2). Lisboa: Moraes Editores.
- Hernández, M. (1977). *Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados*. Madrid: Libros Hiperión.
- Hernández, M. (2012). *Viento del pueblo*. Barcelona: Lumen.
- Hernández, M. (2013). *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. (L. De Luis y J. Urrutia, Eds.). Madrid: Cátedra.

- Pavese, C. (2003). *La casa in collina*. Trento: Einaudi.
- Ungaretti, G. (1982). *L'allegria*. (C. Maggi Romano, Ed.). Verona: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Ungaretti, G. (2011), Il libro en *L'allegria*. [Versión para lector digital Kindle]. Mondadori.

• 7.2 Bibliografía secundaria

- Ajuria, M. (2005). *Nueva lectura de lo colectivo en «Cancionero y romancero de ausencias»*. Universidad de Deusto, Bilbao, pp. 13-30
- Bellini, G. (1969). *La letteratura spagnola «comprometida»*. Vol. 1. Milano: La Goliardica.
- Domínguez, A. J. (2016). Romancero de la resistencia española [1936-1965]. *Mundo obrero*, 293, p. 28.
- El programa de Falange Española de las J.O.N.S. (1936, noviembre 30). *ABC*. Madrid.
- Ferreira, A. P. (2002). «O Mundo dos Outros» Crítica da presença e ética da representação. En *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Porto, Campo das Letras-Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Infante do Carmo, C. (2006). *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*. Universidade do Algarve, Faro.
- Jacomuzzi, S. (1981). «Sono un poeta»: L'affermazione ungarettiana di fronte al rifiuto della recente tradizione. En *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 Ottobre 1979 Vol. 2, 1979*, pp. 1079-1085.
- Jauralde, P. (1984). La literatura como ideología y la crítica literaria. *Anales de literatura española*, 3, pp. 305-326.

- Lechner, J. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. San Vicente de Raspeig (Alicante): Publicaciones Universidad de Alicante.
- Lenin, V. I. (1981). *El estado y la revolución*. Barcelona: Ariel.
- Lucas, F. (1978). «Proposições sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida». *Ideologies & Literature*, Vol. 2, 6, pp. 3-10.
- Moisés, C. F. (2002). Campo e cidade no arsenal poético de José Gomes Ferreira. En *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Porto, Campo das Letras-Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mordenti, R. (2013). *L'altra critica*. Roma: Editori Riuniti.
- Pesce, G. (1993). *Un garibaldino en España, Memorias de un brigadista en la Guerra de España*. (M. Gil Rovira, Ed.). Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- Pinheiro Torres, A. (1975). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Poggi, G. (2006). Ruiseñores y otros músicos «naturales»: Quevedo entre Góngora y Marino. *La Perinola Revista de Investigación Quevediana*, 10, 257-271.
- Riva, S. (2011). Diario íntimo y práctica poética. Sobre el «Cancionero y romancero de ausencias» de Miguel Hernández. *Babedec*, 1, pp. 1-12.
- Sartre, J. (1967). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Suárez Miramón, A. (1993). El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX. En J. C. Rovira Soler (Coord.) *Miguel Hernández cincuenta años después : actas del I Congreso Internacional*. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992, Vol. 2, 1993, pp. 635-645.
- Urrutia, J. (1993). El modelo comunicativo de Viento del pueblo y El hombre acecha. En J. C. Rovira Soler (Coord.), *Miguel Hernández cincuenta años*

después: actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992 (Vol. 1, pp. 155-162).