

Hacia la rehumanización de la poesía: la obra de Rafael Morales

Towards the rehumanization of poetry: the work of Rafael Morales

JORGE RUIZ LARA

Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras. C/ Francisco Tomás y Valiente, 1. Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: jg.ruizla@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4167-2140>.

Recibido: 16-1-2022. Aceptado: 26-4-2022.

Cómo citar: Ruiz Lara, Jorge. “Hacia la rehumanización de la poesía: la obra de Rafael Morales”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 557-581, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.557-581>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.557-581>.

Resumen: La obra de Rafael Morales (1919-2005) es una pieza clave en la poesía española de posguerra. La aparición de *Poemas del toro* en 1943 inaugura un nuevo lenguaje del desarraigo que será fundamental en la rehumanización de la poesía española durante la dictadura franquista. Su poética, caracterizada por un claro compromiso moral hacia lo humilde y una sincera preocupación por los que sufren, se separa de los preceptos estéticos de la poesía clasicista o afín al régimen y se convierte en antecesora de la poesía social. En este trabajo, ahondaremos en los aspectos más relevantes de las primeras obras de Morales y su importancia en el entorno poético de su tiempo.

Palabras clave: Rafael Morales; tremendismo; poesía social; poesía española de posguerra; *Poemas del toro*.

Abstract: The works of Rafael Morales (1919-2005) make a key part of the Spanish post war poetry. The publication of *Poemas del toro*, in 1943, starts a new language of uprooting that will become essential in the rehumanization of poetry during Franco’s dictatorship. His poetic, characterized by a clear moral compromise towards the humble and a sincere worry for those who suffer, breaks with the esthetical precepts of the classicist or pro-francoist poetry and becomes a precedent of the Social poetry. In this work, we will delve in the most relevant aspects of Morales’ first works and their importance in the poetical setting of his time.

Keywords: Rafael Morales; tremendism; social poetry; Post war Spanish poetry; *Poemas del toro*.

INTRODUCCIÓN

La ruptura en el panorama político, cultural y social que supuso la Guerra Civil y la instauración de la dictadura franquista trajo consigo un cambio significativo en las tendencias poéticas y las preocupaciones estéticas de los creadores. En los años cuarenta, en la inmediata posguerra, los poetas optaron, principalmente, por dos posturas distintas resumidas por los conceptos de poesía arraigada y poesía desarraigada. En el entorno de la poesía arraigada, destacaron el desarrollo de una poesía afirmativa para con el nuevo régimen, ensalzadora de las doctrinas políticas y religiosas defendidas por este, y el cultivo de una poesía amorosa, de inspiración clasicista y de preocupación exclusivamente estética y retórica. Ante estas limitaciones temáticas y estilísticas, la poesía desarraigada abre un nuevo camino: la expresión de la disconformidad existencial, social o vital de los poetas. Dentro de esta vertiente encontraremos las obras y los nombres más reconocidos de la poesía de posguerra (Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, José Hierro...) y la semilla de la posterior poesía social, pieza fundamental en la literatura española contemporánea y tendencia clave en la poesía de los años cincuenta y principios de los sesenta. En este espacio es donde se ubica la obra de Rafael Morales (1919-2005), un autor desplazado a un segundo plano en las historias de la literatura actuales, pero de una importancia capital para la comprensión de la poesía anterior a la renovación experimental de finales de los años 60.

El objetivo de este trabajo no es otro que el estudio de la poesía de Rafael Morales, en particular, de aquella que el poeta escribió durante lo que los críticos han considerado la primera parte de su obra, los once años (1943-1954) que separan la publicación de sus primeros cuatro poemarios: *Poemas del toro* (1943), *El corazón y la tierra* (1946), *Los desterrados* (1947) y *Canción sobre el asfalto* (1954). La elección de esta etapa de su obra, aunque nos refiramos, en ocasiones, a cuestiones básicas de sus andanzas poéticas anteriores y posteriores, obedece al interés especial que nos suscita el papel de Rafael Morales en el entorno de la poesía inconformista de estas décadas. En estas obras, las más reconocidas por la crítica, la voz de Rafael Morales se sitúa en la órbita de las principales corrientes del momento, actuando, incluso, como punta de lanza de un movimiento por la humanización de la poesía de su tiempo, en rechazo a los juegos estéticos de los garcilasianistas. La poesía de Rafael Morales, al

contrario que la de estos últimos creadores, destaca en este tiempo por una mirada al mundo exterior, que abarca tanto la realidad urbana y social de la España de posguerra como la preocupación existencial del poeta ante su vida en un mundo hostil. La solidaridad del poeta y su mirada afectiva y emocional a lo humilde (desde lo humano hasta lo animal, pasando, también, por objetos de todo tipo) se expresa en esta época en su máximo esplendor, sin renunciar a un estilo clásico, lleno de influencias neobarrocas y neorrománticas, que se irán difuminando en sus etapas posteriores. Estas etapas serán dos: La segunda, donde encontraremos sus “liródramas”, *La máscara y los dientes* (1962) *La rueda y el viento* (1971), dos poemas largos de carácter descriptivo con temática colectiva y social, pero desde un estilo y una perspectiva más innovadora; y la tercera, en la que se enmarcan sus últimos poemarios, *Prado de serpientes* (1982), *Entre tantos adioses* (1993) y *Poemas de la luz y la palabra* (2003), donde el autor escribe una poesía cada vez más desnuda, conceptual, dedicada a la comunicación de lo interior y a la reflexión de carácter más metafísico, primero acerca de la memoria y la propia existencia, y finalmente, acerca del valor de la poesía y la palabra.

A pesar de la existencia de estas etapas, la obra del poeta talaverano forma un conjunto cerrado, de gran coherencia y con una gran originalidad, donde Rafael Morales mantiene siempre ciertas constantes, como las que señala Rojas, refiriéndose a las dos primeras etapas -pero que se pueden extender sin problemas a gran parte de la tercera-:

búsqueda de una cuidada expresión sin caer en el manierismo, exaltación del sentimiento evitando todo sentimentalismo, preocupación socio-moral por el hombre de su tiempo sin aspectos reivindicativos, poesía como revelación, como privilegiado vehículo de conocimiento, etc. (Rojas, 2007: 248).

Esta visión de la poesía de Rafael Morales como un bloque sólido y compacto viene reforzada, también, por los trabajos realizados por el mismo poeta, que se encargó de realizar una labor de actualización y descarte intenso entre sus poemas a lo largo del tiempo. La edición de su *Obra poética completa (1943-2003)*, publicada por Cátedra en 2004 y editada por el propio Morales y Paulino Ayuso, muestra esto. En el comienzo de la recopilación Morales firma con un: “Considero definitiva la presente edición de mi poesía. Todo lo que no figure en ella queda descartado. R.M.” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 103). Como vemos en

esta cita, el deseo de perfección y la búsqueda de dejar como legado, a un año de su fallecimiento, una poesía original y con una seña de identidad reconocible es claro y trae consigo el sacrificio de un amplio número de poemas antes integrados en sus obras y la totalidad de su prehistoria poética previa al final de la Guerra Civil.

1. POEMAS DEL TORO (1943): ORÍGENES Y ORIGINALIDAD DEL DESARRAIGO

La obra de Rafael Morales empezaría así, según esta última colección, en 1943, aunque los propios testimonios dejados por el poeta revelan que la fecha es otra. Las composiciones de *Poemas del toro*, aparecidas en 1943, comienzan a ser escritas antes, en 1940, a los veintiún años del poeta, aún con el resultado de la Guerra Civil muy reciente. Esto, como no podría ser de otra forma, permea en su obra, llenando de desconcierto y angustia sus versos. El joven Rafael Morales era, también, un derrotado y esta circunstancia marca inevitablemente su primera obra hasta el punto de que la misma raíz del poemario se puede encontrar en una de las composiciones de la guerra eliminadas (o, más bien, nunca recuperadas) por parte del poeta: El poema, “El toro ibérico”, que Morales publicó en julio de 1938 en *El mono azul*, una de las revistas culturales más importantes del Madrid republicano, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la cual Morales, con diecisiete años, se convirtió en el miembro más joven. Este poema es, realmente, el primero en el que algunos rasgos clave de su poesía posterior pueden apreciarse y supone un antecedente claro de su primera obra, a destacar entre todos los poemas de su adolescencia en revistas locales, con titubeos ultraístas y la influencia de Gerardo Diego, y los otros tres romances de urgencia al estilo del Romancero de la Guerra Civil que el poeta publica en *El mono azul* a lo largo de la guerra. En “El toro ibérico”, Morales se desplaza ligeramente de algunas de las características más sonadas del Romancero de la Guerra Civil, que sí se apreciaban en sus contribuciones anteriores, como el tono de arenga; el lenguaje político, sencillo y directo, cargado de dramatismo; las repeticiones y las anáforas; el uso de la primera persona del plural y, en especial, la forma oral del romance. Todas estas características se dejan de lado para presentar una silva con rima consonante, más cercana a la forma clásica que caracterizará sus *Poemas del toro*, ya con tema y protagonista taurico, donde el toro simboliza a los combatientes republicanos hastiados

por el fragor de la batalla. El toro humanizado se contempla por el poeta con la misma compasión y el mismo tono emocionado que se verá en su obra inmediatamente posterior. La doble adjetivación, como “asta brava y fiera” y los grupos sintácticos referidos al dolor, al ruido y al silencio y a la fuerza herida del toro, que vemos en versos como “con ancho pecho y corazón sonoro / sangrante la dura calavera” o “con sordo poderío / y caudaloso y ciego va avanzando / cual desbordado río” (Rojas, 2007: 270), antecederán directamente a la obra siguiente y alejará ligeramente al poema de los lugares comunes de la poesía de combate.

Como afirma Paulino Ayuso: “De aquel «toro ibérico» salen, por expansión y decantación, todos los demás de su poemario inicial.” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 28). La huella de la contienda se presenta siempre como un fondo detrás de la mirada del poeta y el sufrimiento que se hace patente en el toro, símbolo ancestral e inequívoco de lo hispánico. Aunque se elimine el contenido político explícito que sí se veía en los poemas de la guerra de Morales -en absoluto admisible por la censura en este momento de la posguerra-, la situación de España se vincula profundamente con el toro, que aparece unas veces preso en su campo; otras, solitario, pero casi siempre dolorido o quejumbroso, inconforme con su estado o, directamente, con su existencia por completo. Esta identificación hombre-toro y España-toro es admitida, también, por el propio autor, como podemos ver en “Toro en la serranía”, donde el poeta exclama “¡Ay, tierra de mi España, de mi vida / toro de tierra que en mi tierra siento, / oigo mugir tu roca más hundida!” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 126), y en unas declaraciones recogidas por Rojas:

El hombre de España que yo acababa de vivir en mi adolescencia, que es la Guerra Civil, era un hombre ensangrentado, perseguido, cercado por una valla que no podía saltar y ese era el fondo de aquel libro. (Rojas, 2007: 272)

Poemas del toro (1943) se presenta, así, como un claro ejemplo de la literatura del desarraigo y la disconformidad con la situación de la posguerra. No apreciaremos, a pesar de la presencia del toro, ninguna referencia positiva a la fiesta tradicional, ni, mucho menos, guiños a ningún supuesto pasado glorioso (imperial o de la contienda) que se convirtieron en motivos recurrentes de la literatura arraigada. El distanciamiento de Morales de la literatura más conformista con el régimen y de la evasiva, como la esteticista y amorosa asociada a

Garcilaso. Juventud Creadora, se hace evidente en *Poemas del toro*. Los versos del poeta se llenan de un contenido novedoso en su entorno, que mostraba con claridad el desarraigo existencial y la inquietud del poeta y que sirve como precedente de la explosión violenta del lenguaje de ciertos poemas de *Hijos de la ira*, aparecido un año después, en 1944. Este carácter inaugurador de su obra llega a ser, incluso, reivindicado por Aleixandre, como leemos en una cita recogida por Paulino Ayuso:

Y quién ha olvidado sus *Poemas del toro*, uno de los primeros libros en verdad decisivos en aquellos años de la posguerra. Él inaugura la famosa Colección Adonais y -hoy lo vemos- imprime carácter al arranque de la generación. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 30).

La obra de Morales, radicalmente distinta en contenido y tono a la de los del grupo de *Garcilaso*, no dista tanto, sin embargo, en la forma. El poeta sigue la estética clasicista dominante al comienzo de esta década: Los metros clásicos, como el soneto, y la influencia de autores barrocos, como Lope, Góngora y Quevedo, se mantienen, lo que vinculó a Morales con la etiqueta de “neobarroco”, más desarrollada posteriormente en *El corazón y la tierra* (1946), donde la presencia de *Garcilaso* y Lope se acentúa. Morales conjuga, así, las propuestas formales clásicas y barrocas con la expresión de la inquietud y el desarraigo típico de su tiempo, además de la herencia de la poesía de Miguel Hernández, gran amigo del poeta. A partir de estos materiales, Morales propone una rehumanización de la poesía, para muchos, de marcada raíz neorromántica. Esta síntesis de influencias y propósitos en busca de una expresión bella y emotiva, pero adaptada a su tiempo, junto con su distanciamiento de los que cultivaban una poesía de evasión, serán ratificados por él mismo en una entrevista del año 1979, donde, al repasar la poesía del siglo XX en España, afirma:

Y, después [de la Guerra Civil], venimos gente que está desgarrada, sangrienta, por la guerra. Unos, como fue la *Juventud creadora*, se pusieron el vendaje de la evasión del dolor inmediato. [...] A la par surgíamos otro grupo, con la colección Adonais, que también representábamos una preocupación estética en cuanto a la expresión, porque creíamos que la poesía empieza no en sus temas, sino en la emoción artística, pero que, a la vez, llegamos con una tensión más de signo barroco y neorromántico que los neoclasicistas o neorrenacentistas. Esta preocupación humana y romántica

nuestra se va cargando poco a poco de contenidos inmediatos, y surge la poesía social... (Pereda, 1979)

En la edición definitiva de *Poemas del toro*, Morales presenta veinticuatro poemas, de los cuales, veintidós son sonetos, uno es en verso libre y el otro, una silva, como fue “Toro ibérico”, el poema de la Guerra que se adelanta a la publicación de este poemario. La temática, como ya hemos indicado, no es taurina, sino, más bien, táurica, como indica el mismo poeta. El toro se presenta en la naturaleza como un animal contemplado que permite hacer volar los sentimientos y las reflexiones del poeta desde su compasión. La tauromaquia no queda fuera del libro, pero sí tiene un papel mucho menor de lo que su título podría indicar a primera vista. Apenas podemos contar con los dedos de una mano los poemas relativos a la fiesta taurina, donde destacan tres sonetos “Chiquero”, “Ruedo” y “Plaza desierta” que fueron añadidos en ediciones posteriores a la primera. La lucha entre el toro y el torero se presenta sin ningún tipo de halago o elegancia. La visión del poeta de esta es indudablemente negativa e, incluso, tremendista. La muerte y la violencia se presentan como algo injusto y doloroso para un toro que, lejos de mostrar su bravura mítica, se muestra desengañado e incapaz de comprender la crueldad. El toro burlado se aprecia como un desamparado o herido por el desengaño frente al amor o el deseo, como vemos en “Pasión”. La agonía del toro se hace más intensa aún en el poema homónimo (“Agonía del toro”), donde Morales muestra al toro observando a su verdugo de esta forma: “Tú ves cerca de ti a quien te ha herido / y tiendes tu mirada sosegada, / sin comprender, oh toro, cómo ha sido” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 135).

El tratamiento de la existencia del toro es, por tanto, principalmente pesimista y doloroso. Para muchos, la crudeza de *Poemas del toro* sirve como ejemplo de la tendencia tremendista que pobló la literatura de la posguerra española. La adjetivación, aspecto de importancia capital en la obra de Morales, sostiene el significado y extiende el afecto del poeta a las descripciones del toro. Estos adjetivos se agrupan en torno a los bloques temáticos tratados en la obra:¹ el silencio y el ruido, asociados al llanto, al

¹ En esta línea se asienta la interpretación de García de la Concha, que afirma: “Tres grandes líneas ideológicas entretejen los *Poemas*: dolor, pasión y amor encadenado; muerte.” (García de la Concha 1992: 405). La pasión y el amor encadenado evidencian un contraste entre la voluntad del toro (y del autor) y las posibilidades que este tiene en su entorno.

mugido o al gemido del toro, como “silente”, “sonoro” ...; la falta de libertad, con adjetivos como “prisionero”, “encadenado”; o el dolor o la inquietud, ya sea por falta de amor, soledad o el sufrimiento físico y existencial, “turbulento”, “atormentado”, “angustioso”... Destacarán, en número y en importancia, sustantivos abstractos como “desconsuelo”, “odio”, “rencor”, “tristeza”, “delirio”, “pasión” o “agonía”, que resumen los diferentes estados y sentimientos del toro. Ante este dominio del pesimismo, el único contraste positivo en todo el libro será la infancia, que se aprecia como un remanso de calma, con muestras de inocencia, de ternura y de amor, como vemos en “Choto” y “Maternidad”. Este aspecto de *Poemas del toro* se ve rápidamente empañado por el clima general de miseria y sufrimiento posterior. Esta visión, además de dejarnos ver una raíz claramente romántica, aviva, aún más, la identificación del poemario con la clave interpretativa de la situación de España tras la Guerra Civil. La vinculación del clima de sosiego y optimismo de la infancia, que se trunca en la vida del joven Rafael Morales con la contienda, parece recordarse con más emoción desde la situación de posguerra que provoca el nacimiento de la obra.

2. EL CORAZÓN Y LA TIERRA (1946): LA MIRADA INTERIOR COMO PASO PREVIO A LA MIRADA DEL OTRO

En *Poemas del toro*, Rafael Morales comienza con la humanización que caracteriza a su obra posterior y *Los desterrados* (1947) y *Canción sobre el asfalto* (1954) avanzan con firmeza en una apertura al exterior, ya con un carácter más social. Antes de eso, sin embargo, nos encontramos con *El corazón y la tierra*, publicado en 1946, donde recoge poemas escritos desde principios de los años cuarenta. En esta obra nos encontramos una mínima pausa en la mirada poética al exterior, pero no un abandono de las preocupaciones de carácter existencial o el estilo tremendista que ya le habían caracterizado. El viraje al mundo interior del poeta se realiza con el fin de tratar grandes temas como el amor, el paso del tiempo, la muerte, la soledad, la ausencia, el deseo, el recuerdo y el dolor humano. Estos bloques temáticos, que llenan la obra por completo, no tendrán, sin embargo, un tratamiento cercano al de los neoclásicos y los garcilasianistas, sino que cuentan con una raíz existencial que se vislumbra durante toda la obra. El mismo poeta, Rafael Morales, afirma haber encontrado el sentido unitario del poemario en “el tono vital o existencial

del amor y, por contraste, la amenaza inexorable de la muerte” (cita en Varela Iglesias, 2006: 419). El título de la obra muestra la importancia de estos aspectos: el corazón de las emociones y los sentimientos del poeta frente a la tierra (la muerte), que reclama al hombre ante su sufrimiento, siempre presente en su devenir vital. La relevancia de estos dos opuestos, amor y muerte, se mantiene, si recordamos lo visto en *Poemas del toro*, pero, ahora, el existencialismo se acentúa. El poeta, encarnado ya en hombre y no en el toro contemplado, se lamenta de su sufrimiento en soledad y con el silencio de un “dios amenazante” y una “inmensidad vacía”, como a los que se refiere en “Paisaje”.

Si prestamos atención a los poemas que no se relacionan tan directamente con el amor y la muerte: “Hombre”, “Paisaje”, “Llanura”, “Cielo” y “Cielo en la tarde”, casi un quinto de la obra, nos encontramos con una contemplación de la naturaleza de marcado signo neorromántico y, especialmente, existencial. El paisaje -terrenal o celeste-, que se extiende vasto ante los ojos del poeta, provoca angustia. La inmensidad, el silencio y la lejanía, vinculados a la incomunicación y la soledad, se convierten en material poético para mostrar la preocupación existencial del poeta, como apreciamos en los primeros versos de “Llanura”:

La llanura sin flores de este campo es un llanto / interminable y pardo de silenciosa tierra, / es una angustia sorda, infinita, asolada, / tendida largamente, deshabitada, eterna. / A veces en el alma se hunde lentamente / y la anega, silente, de su enorme tristeza. (Morales, Paulino Ayuso, 2004: 185)

La contemplación neorromántica de la naturaleza se percibe en la identificación del sentir del poeta con el paisaje observado. La adjetivación es realmente importante y aporta una fuerte carga semántica y emotiva, con abundantes dobles y triples adjetivaciones como el “inmenso buitre hambriento y sordo” de “Paisaje” o la “vasta pregunta silenciosa” del “Cielo en la tarde”. La expresión del poeta, a pesar de su desasosiego y su estilo directo, se presenta de forma bella, sin caer en el prosaísmo o en la desnudez estética, mediante el uso de métricas clásicas como los endecasílabos y los alejandrinos dispuestos, en muchos casos, en serventesios y cuartetos. Este respeto mantenido por las formas clásicas de la tradición literaria culta española se refleja también en la influencia neobarroca, que se acentúa, extendiendo las referencias y los ecos de Lope

de Vega y Garcilaso a toda la obra. Una cita de Lope de Vega abre una de las secciones del libro, “Esto es amor”, y se incluye un homenaje a su obra con una recreación de su soneto “A una calavera”, que Morales reescribe mirando “a un esqueleto de muchacha”, como indica el título del poema. Este gusto neobarroco de Morales será, para algunos, como Ruiz Soriano, el origen de su búsqueda de la belleza en lo feo, que considera al estilo “de muchos poetas barrocos en su retórica de la caducidad existencial y del canto a la ruina, mientras se exalta la plenitud pasada.” (Ruiz Soriano, 2019: 108).

Esta atención por lo decadente y arruinado, como muestra el contenido de poemas como “A unos labios sin amor” y “A un potro blanco muerto en una noche de luna”, hace que algunos críticos identifiquen *El corazón y la tierra* con el tremendismo. Los objetos que captan la mirada del poeta y las descripciones emotivas de ellos, sin ignorar lo desagradable, así como el dominio de las pasiones y la expresión sincera del dolor existencial provocaron respuestas como la de Enrique Casamayor, que en 1949 afirmaba:

El corazón y la tierra es, en fin, la cumbre de un tremendismo elemental, primigenio y oscuro, donde el poeta se abandona a sus impulsos biológicos, atravesados con frecuencia por una nostalgia de amorosa compañía cuyo recuerdo pesa como un monte sobre el diario vivir del hombre. (Casamayor, 1949: 750)

Este tremendismo señalado, quizá algo exagerado por el impulso de esta etiqueta en este tiempo y las características de la obra posterior de Morales, aún no se aleja tanto del gusto barroco por la decadencia, pero antecede el desgarramiento existencial y el tratamiento de la miseria que se observa en *Los desterrados*, la siguiente obra del poeta, publicada tan sólo un año después, en 1947. En *Los desterrados*, la preocupación y la angustia se desbordan ya del interior del poeta y encuentran tanto su reflejo como su razón de ser en el mundo exterior, en la piel de los desfavorecidos que Morales observa en la ciudad. Si *El corazón y la tierra* parecía un mero análisis interior o emocional de un poeta solitario en un mundo de infinitos campos y cielos, en *Los desterrados* el viraje será completo. El yo lírico deja de buscar la comunicación con Dios o la respuesta de su tierra, puesto que recibe un mensaje claro desde su entorno. La tierra hostil que antes sostenía la reflexión del poeta se desplaza dejando paso a la mirada al otro

anónimo, como Morales ensayaba ya en “El hombre”, aún en *El corazón y la tierra*, un poema en el que encontrábamos ya una visión pesimista del hombre, “despoblado de sueños y de besos”, en la tónica de la poesía más social de Morales, centrada en el individuo que sufre, despojado de sus anhelos y de la ternura.

3. LOS DESTERRADOS (1947): ¿UN CLARO ANTECEDENTE DE LA POESÍA SOCIAL?

Los desterrados supone, en 1947, un paso decidido hacia lo que vendría posteriormente: la poesía social de la década de los cincuenta. Rafael Morales se presenta prácticamente como un pionero, como ya hizo con *Poemas del toro* en 1943 antecediendo al punto de inflexión de la poesía española de 1944, *Hijos de la ira*. Su obra mira, ahora sí, a las clases humildes y a los desplazados por la sociedad desde una solidaridad y caridad cristiana prácticamente sin precedentes en su tiempo. Esta obra, temprana aún frente a las obras clave de la poesía social, introduce una concepción de la poesía diferente, que no trata los problemas sociales en clave ideológica o de forma explícita, ni plantea soluciones o quejas dirigidas hacia ninguna instancia superior, pero que muestra el dolor personal y el desengaño que la mala situación de los otros (vecinos de la ciudad, proletarios o marginados, como es el caso) puede causar en los escritores. Así, para algunos, como Díez de Revenga, “su poesía no es social, es solidaria; su poesía no trata de temas sociales, sino [que] solidariza con aquellos que no disfrutaban del gozo de la vida” (Díez de Revenga, 2000: 31), una distinción que puede ser comprensible en este tiempo, pero, también, extensible a la obra completa de Morales, que será siempre más personal y menos política que la de otros que se han considerado sus compañeros de grupo poético, como Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, José Hierro o Gabriel Celaya y Blas de Otero.

En *Los desterrados*, una mirada a los títulos de los poemas es suficiente para apreciar el contenido social de la obra, donde encontraremos personas desplazadas de la sociedad por diferentes motivos como las afecciones físicas, “Los leprosos”, “Los ciegos”, “Los ancianos”; psicológicas, “Los locos”, “Los idiotas”, “Los suicidas”; estados emocionales “Los tristes”, “Los nostálgicos”, “Los que lloran”; su imposibilidad para ser amados, “Las amantes viejas”, “Los no amados”, “Los abandonados” o los muertos, fallecidos o sociales, “Los olvidados”,

“Los niños muertos”, “A los huecos que dejan los muertos” y “Los ahorcados”. Así, la empatía del poeta se vuelca en todos aquellos que sufren en su entorno más inmediato y responde, con desengaño, ante la sociedad de los primeros años de posguerra española. Apreciamos, a pesar de la crudeza del tono y de los materiales poéticos, el cultivo de una poesía con un corte más realista, dedicada a recoger -sin edulcorarla, pero sí elaborándola de forma artística y emotiva- la realidad social vista por el autor. Como afirma Paulino Ayuso, esta será una tendencia mantenida en la obra de Morales durante *Los desterrados* y *Canción sobre el asfalto* (1954):

Busca Morales, en *Los desterrados* (1947) y en *Canción sobre el asfalto* (1954), la poesía que corresponda a una sociedad herida o convaleciente, a través de unas determinadas «estampas» [...] que ofrecen, en su conjunto, el retrato de esa sociedad en su doble dimensión, interior y exterior, como es propio de una mirada artística y no documental. La dimensión exterior obedece a la impresión de una España de posguerra, en que la escasez y la pobreza afectaron a tantos grupos humanos, y en la cual seguían punzando los recuerdos dolorosos y el miedo. [...] La dimensión interior se manifiesta en la emoción que acompaña a esta perspectiva, capaz de percibir y compartir, de modo concreto, el dolor de la existencia y así poder cantar esa existencia histórica, de la cual extrae, como contenido poético, una constante de la condición humana. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 40-41)

La dimensión interior de Morales se compromete completamente con el dolor existencial de los grupos descritos, a los que parece describir desde cerca y a los que se dirige directamente, como en “Los leprosos”, o, por ejemplo, usa la primera persona del plural para referirse a aquellos colectivos con los que se siente identificado, como en “Los nostálgicos” y en “Los que sueñan”. Este acercamiento a los personajes descritos no evita, sino que intensifica el tremendismo de sus composiciones.² En *Los desterrados* encontraremos poemas crudos, “cárnicos”, donde la

² El tremendismo de *Los desterrados* se señala ya en el momento de su publicación, como evidencia el trabajo clásico de Casamayor en 1949. El paso del tiempo no ha retirado tampoco esta etiqueta de la tercera obra de Rafael Morales. Algunos críticos actuales, como Barrero, han señalado la vinculación de este poemario con el estilo tan característico de la época: “Si algún ejemplo concreto quiere extraerse de lo que en ese tiempo pudo considerarse como poesía tremendista, no dudaría en señalar «Los leprosos»”. (Barrero, 1992: 63)

representación de la miseria y la decadencia física, material y psicológica se presenta con seriedad y de forma casi palpable. Las referencias constantes a la “carne”, referida como “reseca carne vieja y apagada” en “Las amantes viejas” y mencionada también en “Los idiotas” o en “Los leprosos”, con su “podrida y atormentada carne”; al cuerpo o la piel, en poemas como “Los ancianos”, que tienen la piel “ya de color de tierra” o la calavera “leve y delicada”, o en “Los no amados”, donde se habla de unas manos “llenas de sombras”, “amarillas de amor, rosas muertas”.

Además de las referencias físicas grotescas, la representación de los seres humanos como piezas del mundo sin un destino, perdidos, vacíos y condenados a la soledad o la angustia subraya aún más el tono serio y casi patético del poemario. “Los locos”, poema inicial del libro y uno de los más expresivos, aporta algunos aspectos significativos y estilísticos que se aprecian durante toda la obra. Los locos son presentados como “pobres guiñapos”, “llenos de inmensidad y poderío”, pero que “[...] van raudos, tenaces, sin destino, / hijos del cielo, ciegos en la arena.” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 193). La representación que se hará del resto de personajes no será muy diferente, aunque todas se adaptan en mayor o menor medida a las características particulares de cada grupo, como la ausencia de contacto en “Los leprosos” o la ausencia, el olvido o la soledad en otros como “Los no amados” o “Los nostálgicos”. La muerte está presente y sobrevuela a todos, como en “Los ancianos”, “Los niños muertos” y, especialmente, en “Los suicidas” y en “Los ahorcados”, que cuentan con las descripciones más crudas, donde el compañerismo y la emoción del poeta parece desbordarse, trascendiendo las fronteras comunes del dolor por la muerte y el olvido, que podríamos esperar de una sociedad altamente cristiana y donde la pena de muerte no era, en absoluto, algo infrecuente. Frente a estas visiones negativas de la vida y la muerte podríamos pensar que el poema “Los que sueñan” puede servir como un opuesto positivo y más optimista. Esto es un error claro, como podemos apreciar sin problemas al acercarnos al texto:

¿Para qué tanto sueño, para quién tanto sueño? / Sólo tendréis, humanos,
vuestro dolor por dueño. / Mirad, la tierra es fría, no quiere amar, no quiere,
/ es un destierro amargo que en sí nos encarcela. / ¡Ay, mirad cómo mata lo
que en ella ha nacido! [...] ¡Ay! De nosotros quiere sólo la calavera /
despoblada de sueños, derrotada, vacía. (Morales; Paulino Ayuso, 2004:
210)

¿Qué opción hay para propuestas o esperanzas de cambio social cuando la vida y el entorno se ven así? Esta pregunta responde, paradójicamente, a la cuestión de la significación social o ideológica en la obra de Morales. La tierra es hostil y el hombre se encuentra prácticamente indefenso. Ante esto, el poeta talaverano solo puede dolerse y quejarse así, mostrando un desasosiego que roza el dolor existencial.

La importancia de *Los desterrados* como obra introductora de un avance hacia lo social es innegable. No obstante, lo más destacado de la obra puede no ser el contenido y el tono de los poemas, sino la cita inicial, el texto escrito por el mismo autor para introducir el poemario, y que incluimos aquí por su valor ilustrativo:

La poesía se encuentra en todas partes. No la busquéis tan solo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también entre los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también en los ojos de los ahorcados, en las manos sucias de los trabajadores. Yo he ido escribiendo estos versos junto a las cosas desagradables, junto al dolor de los demás y, muchas veces, con mi propia angustia, con mi propio dolor. Este libro no es más que eso: dolor, dolor de ser hombre, es decir, dolor de ser destierro. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 189).

Esta cita muestra no sólo los intereses poéticos de Morales, sino, también, la voluntad de este de que se produzca un cambio en la literatura de su tiempo y la propuesta de quien se sabe pionero de una nueva tendencia y busca que se sumen nuevos apoyos a su causa. El imperativo en segunda persona del plural es claro: Rafael Morales aboga por la inclusión en las obras poéticas de los autores de su tiempo de los elementos que se habían quedado fuera por su ausencia de belleza. Así, Morales pide que se asuma como material poético cualquier aspecto de la realidad, incluyendo lo decadente, lo feo y lo desagradable, pero también lo sencillo, lo cotidiano y lo humilde. Además, reivindica su “dolor de ser hombre” y, de forma implícita, la aceptación del sufrimiento y de los sentimientos en la poesía en una oposición clara al esteticismo y el retoricismo clásico que había triunfado entre los garcilasianistas y neoclasicistas. De esta forma, Morales escribe algo similar a un manifiesto por la renovación de la poesía española de posguerra, hasta el que podemos trazar parte del origen de la poesía social de los años cincuenta. En este texto en el que Morales

reclama la apertura a nuevos materiales poéticos y a la realidad exterior, resulta de especial interés la referencia a “las manos sucias de los trabajadores”, en lo que se podría ver un germen de la visión clasista de la poesía social, que algunos poetas, especialmente aquellos vinculados al Partido Comunista de España, desarrollarían años después. Esto, en Morales, no llega tan lejos. En su poesía no parece haber tanto conciencia de clase, como sí solidaridad o, más bien, caridad cristiana, como algunos críticos han señalado. Aunque Morales se acerca a los humildes desde la igualdad y con una mirada afectiva, el fondo ideológico no se manifiesta tanto y, de hecho, parece restarse con el paso de los años. En la primera edición de *Los desterrados*, este prólogo contaba con una dedicatoria explícita a los trabajadores que se elimina en 1967 con la publicación de su primera *Poesía completa*. Esta dedicatoria, recuperada por Paulino Ayuso, cerraba el prólogo, ahondando en esta vinculación de la obra con los personajes humildes representados en ella: “Por esta razón se lo dedico a todos los que sufren y sueñan y ansían y trabajan”. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 189).

La recepción de *Los desterrados* en su tiempo fue desigual. Las novedades que su poesía y su poética defendían no fueron bien recibidas por parte de la crítica, como demuestran los comentarios de Casamayor en 1949:

Junto a verdaderos aciertos de creación y expresividad hay otros poemas a los cuales el lector no encuentra justificación plena. Una temática tan limitada, tan fuera de apoyatura retórica, no puede prosperar largamente en su poética medrada bajo un signo de limitación. (Casamayor, 1949: 751).

La temática, de un incipiente carácter social, es considerada un lastre por el crítico, que afirma: “*Los desterrados*, en fin, nos parece un libro que no pudo ser, porque no podía llegar a ser libro” (1949: 751) y considera que el esfuerzo poético de Morales es, a veces, fallido por intentar “dar volumen integro a la estatua del libro con demasiada poca arcilla entre las manos” (1949: 751). El estilo clásico del poeta, que escribe estas composiciones, principalmente, en endecasílabos, además de algunos alejandrinos y romances, es también llamativo. El desgarró que se aprecia en el tono y los contenidos novedosos y más desagradables se suavizan y se introducen en los moldes clásicos. Casamayor considera esto un error por parte de Morales:

En efecto, es particularmente extraño que una poesía nacida desde dentro de una desmesura, de un desbordamiento ancestral y telúrico, de un apasionado y rudo enfrentarse con el cosmos, se haya querido limitar a los moldes enjutos, estrictos y, a nuestro entender y en este caso, insuficientes del endecasílabo, del serventesio, del soneto. Si en algún caso es, entre muchos, de particular pertinencia el verso libre, es en este [...]. (Casamayor, 1949: 751).

Sin embargo, en nuestra opinión, la decisión del poeta de incluir estos contenidos dentro de los moldes más tradicionales, cultos e, incluso, los más refinados o bellos de nuestra literatura es un acierto claro, coherente con su voluntad poética. Rafael Morales aboga por una inclusión sin límites de los elementos feos, cotidianos y desagradables en la poesía, de forma equivalente a lo bello que aparecía ya. Resultaría contradictorio entonces que, a pesar de su protesta inicial, el autor relegase estos materiales poéticos a un metro distinto o defendiese la pertinencia de tratar estos solo mediante unas formas estróficas en particular, condenando a estos “desterrados” a un destierro también dentro de los márgenes poéticos. Lo que, para Casamayor, parece un error o una falta de valentía o soltura en un poeta joven y, quizá, todavía inseguro para salirse al completo de los cánones resulta todo lo contrario. Rafael Morales lleva su propuesta hasta el límite, dignificando con su estilo cuidado, además de con su tratamiento temático y emotivo, lo que precisaba de tal dignificación.

Estas críticas no fueron recibidas solo por Rafael Morales. La consideración negativa de estos materiales poéticos fue algo común en este tiempo de cambio en el que lo social comenzaba a abrirse paso. Esta oposición a la que los poetas sociales, denominados así peyorativamente por parte de la crítica reacia al movimiento, tuvieron que enfrentarse poco después, fue grande, aunque sus propuestas consiguieran imponerse progresivamente. Los críticos se mostraron, en un primer momento, preocupados ante el nuevo espacio que ocupaban las protestas y la preocupación social de los escritores, que consideraban poco poéticas e insuficientes para crear grandes obras. A pesar de esto, en la década inmediatamente posterior, las propuestas estilísticas y temáticas de estos autores lograrán convertirse en la piedra angular de una de las propuestas artísticas más interesantes y productivas de la segunda mitad del siglo XX:

el viraje a lo social de la poesía y la literatura española en los años cincuenta.

4. *CANCIÓN SOBRE EL ASFALTO (1954)*

La siguiente obra de Rafael Morales, *Canción sobre el asfalto*, aparece en 1954, ya en un entorno poético e intelectual bastante diferente al de 1947, cuando publicó *Los desterrados*. Este tiempo de silencio en su obra se corresponde con un avance decidido hacia las innovaciones que el poeta proponía en su prólogo a *Los desterrados*. Esto se evidencia en la recepción de *Canción sobre el asfalto*, que supone el encumbramiento definitivo de Morales como uno de los poetas más relevantes de su tiempo. *Canción sobre el asfalto* gana el Premio Nacional de Literatura de 1954 en un reconocimiento tanto al valor de su nueva obra como al de sus propuestas pioneras en años anteriores. La crítica devuelve a Morales un premio merecido por su contribución a la rehumanización de la poesía, en un momento en el que la poesía española se dirige hacia un compromiso humano más agudo.

La propuesta de *Canción sobre el asfalto* profundiza en la dedicación a lo vulgar y lo cotidiano de Rafael Morales. La mirada compasiva y afectuosa del poeta se dirige a la vida urbana, consolidando el giro hacia la ciudad que se aprecia en la literatura española de esta época, auspiciado por los cambios sociales que llevaban al éxodo rural. De la visión rural de *Poemas del toro* e, incluso, *El corazón y la tierra* no queda ya nada, como se comenzaba a vislumbrar en *Los desterrados*. El asfalto de la ciudad es ahora, como indica el título, el punto desde el que el autor mira al mundo y desde donde se escribe la obra. La importancia de la ciudad se aprecia en las cuatro partes en las que se divide *Canción sobre el asfalto*: “Esa gente que pasa”, “Lejos queda el asfalto”, “Ahora os hablo de mí” y “Canción sobre el asfalto”. Las dos partes centrales del poemario estarán dedicadas al intimismo y al estado personal del poeta. En “Lejos queda el asfalto”, el poeta se separa de la ciudad para hablar de temas religiosos, la muerte o el amor desde una perspectiva cristiana, como muestran títulos como “Adán” o “Al niño Dios”. En “Ahora os hablo de mí”, el poeta se centra en la expresión sentimental, alejándose de los espacios públicos, aunque se mire, también, a elementos del entorno para hacerlo. El vino, un jardín durante el atardecer, un chopo o la lluvia son algunos de los

materiales poéticos que se utilizan aquí para hablar del deseo, del amor o de la angustia por el destino.

Los poemas más interesantes y significativos, en nuestra opinión, se encuentran en la primera y la cuarta parte de la obra, ya que en ellos se aprecia la continuidad de Morales y su mirada personal a la sociedad y la existencia humana y total. En “Esa gente que pasa” y “Canción sobre el asfalto” encontramos tres bloques temáticos principales, en los que podemos incluir todos los poemas. Caracterizamos estos tres bloques por el objeto poético contemplado, el protagonista del poema o receptor de la mirada del poeta. En el primer bloque, dedicado a los pobladores del entorno urbano, encontramos “Traperos”, “Suburbio” y “Los barrenderos”; en el segundo, dedicado a los elementos de la calle asociados a la vida humana, están “Cemento”, “Acacia cautiva”, “Encina derribada”, “Discos luminosos” y “A la rueda de un carro”; mientras que en el último, los protagonistas son objetos cotidianos, humildes, tradicionalmente ignorados en la poesía por su condición y pertenecientes al entorno más próximo al poeta, como “Cántico doloroso al cubo de la basura”, “Soneto triste para mi última chaqueta” y “Cancioncilla de amor a mis zapatos”.

Dentro del primer bloque nos encontraremos, *a priori*, con las composiciones más vinculadas a la poesía social por su contenido. En “Traperos”, el poeta muestra a estos trabajadores marginales, cansados y que andan con esfuerzo, cargando con su propio peso, en una descripción tremendista de su oficio. Los traperos aparecen como portadores de la muerte y del olvido, solitarios y oscuros en la ciudad que duerme. Entre los adjetivos que acompañan a la descripción de los traperos o los objetos que ellos mismos recogen, apreciamos algunos como “inertes”, “sucios”, “ciegos”, “mutilados”, “silenciosas” o “sucio”. Además de esto, los objetos que portan serán descritos con gran crudeza, haciendo referencia a su decadencia en un mundo que también parece presentarse como algo hostil para ellos:

Y llevan en un saco los zapatos / negros y fríos de un muchacho muerto,
/ la muñeca sin brazos y sin ojos / y un tímido abanico dieciochesco / que
muestra en sus varillas solitarias / el pequeño temblor de su esqueleto /
comido de ratones donde puso / antiguamente su rumor de viento. (Morales;
Paulino Ayuso, 2004: 219)

Esta línea sigue “Los barrenderos”, donde estos trabajadores son desplazados del centro del poema por los objetos que arrastran con sus escobas. Los barrenderos simbolizan la vida que queda atrás y se dirige hacia el olvido, desechada. La compasión se vuelca con estos objetos, de los que se llega a decir:

El dolor de lo mínimo, de lo leve y lo viejo / insensibles escobas lo arrebatan al paso, / y en las alas dolientes que el barrendero lleva / un llanto silencioso se hace tierno y dorado. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 221).

Esta visión emotiva de los objetos cotidianos desechados y de la basura se extiende al segundo bloque, donde encontraremos uno de los poemas más sonados de Rafael Morales, “Cántico doloroso al cubo de la basura”. Mediante el cubo, el poeta reflexiona ante el paso del tiempo y la caducidad de las cosas depositadas en él. Su afecto hacia lo humilde, lo decadente y lo olvidado se extiende hasta este punto en una muestra de sensibilidad inmensa por parte del poeta, que llega a conmover con versos como los últimos de este soneto:

Aquí de una manzana verde y fría / un resto llora zumo delicado / entre un polvo que nubla su agonía. / ¡Oh!, viejo cubo sucio y resignado, / desde tu corazón la pena envía / el llanto de lo humilde y lo olvidado. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 247).

La humanización de la poesía planteada por Morales lleva, así, incluso, a la humanización de los objetos. El dolor de la existencia y la preocupación del poeta ante el olvido y el paso del tiempo lleva a este desbordamiento de la compasión y la mirada dolorosa del poeta. Otros poemas del segundo bloque, como “Soneto triste para mi última chaqueta” y “Cancioncilla de amor a mis zapatos”, asocian ya a estos objetos con el recuerdo físico de la ausencia tras la muerte.

En “Suburbio”, perteneciente al primer bloque, los habitantes de la ciudad aparecen tan solo en los “zapatos que arrastran su pobreza”, como cierre del poema y el rastro de la vida en el suburbio, que se nos presenta a través de los objetos que quedan en él tras el paso de los hombres. Las farolas se asocian a calaveras y los cristales rotos de las botellas a “estrellas derribadas”. En este entorno, el poeta se refiere al asfalto, aportando la interpretación con la que tenemos que asociar al asfalto del título: “desde tu frío asfalto manchado y taciturno / sube negra una ola de callada

tristeza.” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 247). Esta visión es extensible a la que se da de los objetos exteriores del entorno urbano, referidos en el tercer bloque. La rueda de “A la rueda de un carro” y el cemento del poema homónimo se presentan como muestras de una realidad lastimosa que afecta a todo. La rueda avanza gimiendo y se dice que en ella “redonda va la pena, redonda va la muerte” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 223), mientras que el cemento se contagia de la lluvia, que deja en él un rastro de llanto para el poeta. Los árboles, con la acacia presa entre los ladrillos y el asfalto de la ciudad de “La acacia cautiva” y la encina cortada y muerta de “La encina derribada”, representan, también, la situación de los habitantes de la ciudad y sus aspiraciones truncadas en ella.

CONCLUSIONES

Canción sobre el asfalto clausura, de esta forma, la primera etapa de la obra de Rafael Morales, continuando y ahondando en el afecto y la empatía del poeta por lo que le rodea. Su solidaridad humana, primero vinculada al desarraigo y al dolor de la guerra y, después, a la preocupación existencial y social, se extiende a todo tipo de elementos, logrando la humanización total a las que aspiraba llegar con su poesía. Esta voluntad, que Morales mantiene durante toda su obra poética, es una de las claves interpretativas más destacadas y diferenciadoras de su poesía, como indica Paulino Ayuso:

El mundo referido es, sobre todo, humano en sus dimensiones sociales - más que humanamente natural- y el modo poético se establece mediante una mirada entrañada que integran en el mundo de significación y afecto humanos todo material ajeno. (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 60).

Esta visión del mundo viene acompañada de un “interés directo, inmediato y permanente por la condición humana [...] y, en especial, por el destino de los seres humildes y desvalidos” (Morales; Paulino Ayuso 2004: 60), que hace de su poesía una obra de compasión y reflexión, dirigida por una raíz ética o moral de oposición al sufrimiento y el olvido de lo humilde. Este rasgo de su obra llevó a su inclusión entre los poetas sociales, como evidencia su aparición en la *Antología de la poesía social* realizada por Leopoldo Luis en 1965. En su poesía, el compromiso social se muestra de una forma particular y algo diferente a la de muchos poetas

sociales, a partir de una gran solidaridad y amor con su entorno, pero sin llegar a caer nunca en un tono de arenga, en el prosaísmo o en referencias explícitas acerca de la necesidad o no de tomar conciencia o forjar una unión entre los humildes para cambiar su situación. El propio Morales se refiere de esta forma a su poesía, distanciándose algo de los demás poetas sociales, pero sin ocultar el origen común de sus preocupaciones:

Y así, en esta línea de lo universal humano es en la que quiero la poesía social, una poesía proyectada más allá del yo y de la pura belleza, libre, viva en lo eterno del hombre a la vez que en lo inmediato... [...] Yo creo en todas las poesías que lo son. Pero prefiero la que está movida por el amor, quizás porque ella sea la mía, inspirada desde su ya lejano inicio en el amor a los objetos más sencillos y olvidados, a los animales y a los hombres, sobre todo a los humillados, a las víctimas del desprecio, de la indiferencia o del egoísmo... (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 65-66).

Este compromiso de Morales con los temas sociales es tal que, a pesar del giro de la poesía hacia el experimentalismo y el abandono de lo social promovido durante los sesenta, Morales seguirá cultivando una poesía con temas colectivos. En esta segunda etapa, integrada por *La máscara y los dientes* (1962) y *La rueda y el viento* (1971), de un tono más pesimista y desengañado respecto a la obra anterior, el poeta talaverano se abre hacia una innovación formal y estética, que le lleva a escribir dos poemas largos y unitarios con una acción común, versos libres y estrofas variadas, destinados a representar un día cotidiano en la vida de cualquier hombre normal. Estos poemas, llamados “lirodramas” por el poeta, destacan por pretender recoger la acción de la vida humana como si la obra se tratase de un: “reflejo y símbolo, radiografía de algunos aspectos de la humanidad” (Morales; Paulino Ayuso, 2004: 251), pero con un tratamiento lírico. Esta constante de la obra de Morales se mantiene hasta 1982, donde su obra cambia, adaptándose a las exigencias de la poesía del momento, que rechazaba ya el contenido social, y, como comentábamos al inicio del trabajo, tiende a la indagación intimista y a la reflexión metalingüística y metafísica.

Así, Morales representa una evolución comprensible, cercana a la experimentada por la mayoría de poetas de su generación tras el agotamiento de la poesía social. La obra de este primer Rafael Morales (1943-1954) y, por extensión, del segundo (1954-1971), se ubica en el

entorno de la poesía desarraigada y, posteriormente, social, como ya hemos indicado en diversas ocasiones. Esta última etiqueta puede resultar, quizá, menos comprensible para los lectores de hoy ante la ausencia de reivindicaciones sociales explícitas a lo largo de su obra. No obstante, para evitar caer en anacronismos o percepciones equivocadas, debemos prestar atención a cómo su obra fue percibida en su momento y a las particularidades que esta ha tenido a lo largo del tiempo. La definición y el acotamiento riguroso de lo que podemos considerar como poesía social se encuentra aún en entredicho y alberga poéticas muy diferentes, con diferentes adscripciones ideológicas, sentimentales y estilísticas, más allá de ciertos lugares comunes señalados por los críticos. Si prestamos atención a algunas de las líneas básicas de esta poesía, la expresión sencilla y comprensible, el tono directo y crudo de las composiciones y la acogida en sus versos de los elementos de la realidad (humanos, animales e inertes, en el caso de Morales) hacen que podamos vincular sin problemas sus poemas a otros realizados por sus contemporáneos que sí se reconocen siempre en esta corriente. Así, a pesar de las diferencias que pueden plantear aspectos como la ausencia de un carácter más ideológico en su obra, solventada con una visión de caridad cristiana y un cierto compromiso moral contra la marginación de los humildes, y el estilo clásico de Morales, contrario a la tendencia al prosaísmo de los versos sociales,³ podemos afirmar que existen suficientes motivos para incluir a Morales, al menos, en el entorno de los poetas sociales de los cincuenta.

En cualquier caso, independientemente de la adscripción que queramos darle a la obra de Morales, el valor de su poesía no se encuentra precisamente en su pertenencia o no a este grupo, sino a la influencia que sus primeras obras y, en especial, *Poemas del Toro* (1943) y *Los desterrados* (1947), ejercen sobre la poesía de su tiempo. El mayor éxito de Rafael Morales es, sin duda, su consecución de la apertura de la poesía española hacia lo que tradicionalmente se había visto desplazado de ella (clases humildes, marginados, objetos...) y su contribución en el camino por la rehumanización de la poesía por la que tanto luchó con sus obras.

³ Sobre este prosaísmo, Morales declara: “[...] la poesía social, que tuvo por lo general un defecto imperdonable: el prosaísmo. Y no el prosaísmo temático, porque no hay temas prosaicos, sino el prosaísmo expresivo, que es la anulación del poema.” (Pereda, 1979). Para Morales, la belleza debe estar presente en el poema sea cual sea el contenido de este, dado que esta, como la poesía, se encuentra en todas partes según su propia visión del mundo reflejada en *Los desterrados* (1947).

Su importancia capital dentro de la poesía desarraigada o de la disconformidad de los primeros años de la posguerra y los comienzos de la poesía social hacen de él un poeta clave, digno de recuperar y estudiar en mayor profundidad si queremos comprender de una vez por todas el valor y las particularidades de la poesía española de estas dos primeras décadas del franquismo, tan maltratada por la crítica actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Ascunce Arrieta, José Angel (1989), “La poesía social como lenguaje poético”, en Sebastian Neumeister (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Berlín, Vervuert Verlagsgesellschaft, 2, pp. 123-132. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf (fecha de consulta: 01/05/2021).
- Barrero Pérez, Óscar (ed.) (1992), *Historia de la literatura española contemporánea*, Madrid, Istmo.
- Caballero Bonald, José Manuel (1995): “Carta a Rafael Morales (14 de noviembre de 1995) - Caballero Bonald, José Manuel”. Disponible en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=25590 (fecha de consulta: 28/04/2021).
- Carriedo Castro, Pablo (2005), “Breve revisión de la “poesía social” de posguerra (1939-1975): un “concepto de época””, *Estudios humanísticos. Filología*, 27, pp. 43-62. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i27.2704>.
- Casamayor, Enrique (1949), “Tremendismo poético”, *Cuadernos hispanoamericanos*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-9-mayo-junio-1949/fa83e6c9-847c-4fb3-b433-db8c64421ea6.pdf> (fecha de consulta: 01/05/2021).
- Caudet Roca, Francisco (1993), ““El Mono Azul” y el romancero de la guerra civil”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 148, pp. 43-51. Handle: <http://hdl.handle.net/10366/28964>.

- Díez de Revenga Torres, Francisco Javier (2000), “Rafael Morales: poética y poesía”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 3, pp. 25-34, Disponible en: <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/370> (fecha de consulta: 01/05/2021).
- García de la Concha, Víctor (1987), *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra.
- Morales, Rafael (1979), “El prosaísmo fue el peor pecado de la poesía social”, *El País*, Madrid. Disponible en: https://elpais.com/diario/1979/10/05/cultura/307926006_850215.html (fecha de consulta: 01/05/2021).
- Morales, Rafael (1937), “Madrid de carne y piedra”, *El mono azul*, 41, p. 1. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003750856&search=&lang=es> (fecha de consulta: 29/04/2021).
- Morales, Rafael y José Paulino Ayuso (ed.) (2004), *Obra poética completa*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Parejo, Ramón (2011): “Poéticas de guerra y guerra de poéticas (1936-1939): Una aproximación didáctica”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 47. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/poetguer.html> (fecha de consulta: 29/04/2021).
- Rojas, Pablo (2007), “La prehistoria poética de Rafael Morales”, *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*, 7, pp. 245-282. Disponible en: <http://www.unedtalavera.es/wp-content/uploads/2019/05/Alcalibe-2007-paginas-245-282-uned-talavera.pdf> (fecha de consulta: 29/04/2021).
- Ruiz Soriano, Francisco (2019), “Edificar la vida en el pretérito: Por aquí pasó un hombre de Rafael Morales”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 832, pp. 102-120. Disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/edificar-la-vida-en-el-preterito->

[por-aqui-paso-un-hombre-de-rafael-morales/](#) (fecha de consulta: 30/04/2021).

Varela Iglesias, M. Fernando (2006), “Imagen y protoimagen en la poesía de Rafael Morales”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 31, pp. 413-425, Disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/31/cilh-31-12.pdf (fecha de consulta: 30/04/2021).