

José-Carlos Mainer

La Edad de Plata (1902-1939)

Ensayo de interpretación de un proceso cultural

SEXTA EDICIÓN

CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 1981
6.ª edición, 2009

*Para José Manuel Blecua, que
conoció y me hizo conocer la
Edad de Plata.*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© José Carlos Mainer
Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1981, 2009
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 12.360-2009
ISBN: 978-84-376-0308-7
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

en vida» como producto de una sociedad retardataria, semifeudal, donde su despecho por el menosprecio de que eran objeto por las clases dominantes y su «miedo al proletariado revolucionario» les ha hecho pasar su vida «gesticulando y lanzando gritos en el vacío con el fin de dominar su escepticismo íntimo». Si Unamuno ha sido «el antitodo», y Baroja «no ha cesado de combatir al socialismo en nombre del individualismo» y otros «se entregaban a juegos intelectuales sin contenido social, sin fondo humano, contentándose casi con la música de las palabras», la generación joven parece salir del marasmo que le antecedió, aunque observe notables distancias entre los que denomina «vanguardistas» —«malabaristas de la literatura» y «víctimas de un periodo de transición»— y los «avanzados» que «empiezan ya a encontrar su camino: es el del pueblo», aunque quizá pase por «la atracción de la Rusia revolucionaria, primero, de la Alemania republicano-socialista después». En cualquier caso, afirma Gorkin, ahí están ya los primeros frutos y, entre ellos, dos libros de la guerra de Marruecos «quizá los mejores que se han publicado estos años últimos en España, *El blocao* de Díaz Fernández, e *Imán*, de Ramón J. Sender».

CAPÍTULO VII

España, República de trabajadores

Los entusiasmos republicanos

Algo muy hermoso debió tener para los españoles la primavera republicana de 1931 cuando hasta un enemigo jurado de su significación, José Antonio Primo de Rivera, hablaría tres años después de «la alegría del 14 de abril», en sugestiva coincidencia con muchos otros que sintieron vinculado su destino personal al del nuevo régimen. Por su copioso anecdótico, chusco o enternecedor según se guste, aquella jornada abriléña se incorpora de pleno derecho a la exigua ringlera de fechas jubilosas que jalonan la historia de la España liberal: los brindis en los casinos republicanos o en las Casas del Pueblo; las concentraciones espontáneas ante los Ayuntamientos donde se izaba por vez primera la bandera tricolor (Antonio Machado contribuyó a la ceremonia en el de Segovia); el telegrama de aquel concejo asturiano que comunicaba al gobierno civil de la provincia «Proclamada la República, ¿qué hacemos con el cura?» (los incendios de conventos de pocos meses después fueron la penúltima manifestación de un encono anticlerical que la propia Iglesia Católica parecía complacerse en alimentar), todo esto, en fin, proporcionaba un aire de milenarismo gozoso y verbenero al nacimiento de la que el pueblo llamaba de tiempo atrás (y aquí de los psicólogos sociales para deducir significativas inferencias) «la niña bonita».

Nadie podía augurar entonces el amargo destino de tantas esperanzas que fueron víctimas de las luchas políticas (la cerril hostilidad antirrepublicana de las derechas, la escisión de los socialistas, la de-

bilidad de las formaciones burguesas de izquierda liberal, la incompetencia y venalidad de los lerrouxistas, la inoportunidad de los nacionalismos periféricos), tanto como lo fueron de las circunstancias económicas (derivadas de la crisis mundial de 1929, que hirió de muerte al régimen) y de las secuelas sociales de un siglo de incuria (la explosiva situación de la España rural, las reivindicaciones del proletariado industrial, el empavorecimiento de la clase media, la pésima disposición de los funcionarios a colaborar con la nueva administración). Pero la idea taumatúrgica de la República tardó en desaparecer y quizá nunca lo ha hecho del todo. El 28 de abril de 1934 —en plena contrarreforma lerrouxista—, Corpus Barga, como director del semanario de literatura *Diablo Mundo*, proclamaba en su primera entrega que «somos total y exclusivamente republicanos» y prevenía los descorazonamientos con un buen sofisma: «Cuando ha venido la República, es naturalmente cuando ha empezado (España) a vivir en crisis, en la crisis universal (...). Pero ya se han asustado todas las ranas y, si no piden rey, vuelven a tirarse a la charca.» «Los que hemos sido desinteresadamente republicanos —concluía—, esperábamos de la República un cambio radical en la vida española. El ejemplo que nos debía haber atraído más no era el de Rusia o el de Italia, sino otro mucho menos conocido y más formidable: el de Turquía.» Casi huelga comentar la insólita afirmación final que pone en idéntico plano a la Unión Soviética de Stalin y los planes quinquenales y la Italia de Mussolini y las escenografías de masas inventadas por Starace, para acabar proponiendo como modelo la modernización a toque de corneta llevada a cabo por Kemal Atatürk. Y es que era habitual concebir la República en términos de educación colectiva y hasta de palmeta disciplinaria, como culminación, en fin, de aquella obsesión pedagógica que, desde el siglo XIX, venía singularizando el pensamiento de un amplio sector de la sociedad nacional: desde la burguesía liberal hasta la pequeña burguesía radical y no pocos sectores del proletariado «consciente».

Por ese camino, las apelaciones a la energía educativa hechas por la izquierda moderada se convertían en desahogos francamente dictatoriales cuando las formulaban los admiradores de Mussolini. En su número 15-16, la revista barcelonesa *Azor*, fruto de las calenturas de una tertulia de jovenzanos a lo Julián Sorel y de las rarezas de un admirador de la Legión y estudioso de los clásicos, Luys Santa Marina, escribía bajo el título «En pie, España» (diciembre de 1933-enero de 1934): «Al proclamarse la República todos sentimos el escalofrío histórico: el pueblo estaba en pie y arbolaba, exaltado y jubiloso, la bandera de la Patria que parecía iba a ser suya. Luego;

manos temblorosas de viejos al timón. Antiguallas como norte: libertad, igualdad, fraternidad. ¡Cómo si anduviera por ahí Robespierre con su casaquín! (...). La República, que es joven, debiera serlo ahora más que nunca; debe ser violenta, irreflexiva y valiente, que el valor, la irreflexión y la violencia son gérmenes de lo grande.»

Entre un extremo y otro —ambos con notables puntos de tangencia— anduvo repartida la opinión de la clase media española que no experimentó desde el primer día histérica aversión por el Régimen. Este rimero de esperanzas y deseos colectivos, sumados a la primera aparición de la propaganda política moderna, otorgaron a los políticos republicanos una dimensión de notoriedad pública excepcional por lo nueva y, desde luego, muy superior a su influencia real en los acontecimientos. A aquellos rostros —popularizados por *Mundo Gráfico* o *Blanco y Negro*, por tarjetas postales y por carteles— les nimbaba tanto el carisma admirativo como el odio a muerte: Manuel Azaña podía ser el admirable intelectual de oratoria precisa o el covachuelista resentido, posible homosexual, ateneísta oscuro y hombre cruel con sus propios amigos; Indalecio Prieto era, a la vez, el campechano y emprendedor ministro de ambiciosas obras públicas (los enlaces ferroviarios de Madrid, el plan de riego que luego se llamó «Plan Badajoz») o el blasfemo analfabeto que hundió la Castellana madrileña con la construcción del «túnel de la risa»; Niceto Alcalá Zamora fue para unos la encarnación oratoria de una república bien educada o el locuaz traidor a la Monarquía cuyas botas abotonadas fueron objeto de ludibrio para los suscriptores de *ABC*. Y si a Fernando de los Ríos las derechas le achacaban ser judío, sin más razón que el uso de una barba bien cortada y muy institucionista, a Gil Robles se le acusaba —con más verdad— de asesorarse de los expulsados padres jesuitas. Todo dependía de si se leía la información política en las mordaces «acotaciones» que Fernández Flórez publicaba en *ABC* o en las coplas que Luis de Tapia daba a *La Libertad*, si se oían los mítines de Azaña —los de Comillas o Valencia en 1935, que llamó «discursos en campo abierto», registran las mayores asistencias de público hasta entonces conocidas— o se acudía a las conferencias religiosas del padre Laburu, curioso fenómeno de masas que Bergamín comparó con gracejo a las curaciones milagrosas que el doctor Asuero hacía con sus toques del nervio trigémino.

No faltaron opiniones más lúcidas y menos impresionadas por los aspectos superficiales del cambio político. Para los grupos anarquistas, sobre todo, para los militantes comunistas y trotskistas —sobre unos y otros habré de volver— fue tema habitual la denuncia de las

insuficiencias y espejismos republicanos y aun el encandilamiento de la clase media con su reformismo inane. Las críticas arreciaron cuando en los años de 1934-35 estallaron tantas cosas —el catalanismo, la insurrección de Asturias...— y todo se deshacía en manos de los impresentables políticos radicales, agrarios y «cedistas». Un interesante volumen de Joaquín Maurín —a éste y a su grupúsculo trotskista pertenecen los mejores análisis políticos del momento—, titulado *Hacia la segunda revolución* (1935), comparaba el período «azañista» de 1931-1933 con las más significativas conquistas del poder por la pequeña burguesía intelectual, en medios sociales potencialmente revolucionarios. Como sucedió en aquellas, a la República española no le quedaban más salidas que la Dictadura populista —ejemplo mexicano—, la caída ante la contrarrevolución —el eterno Brumario de los movimientos agotados— o la superación por una revolución definitiva —caso del gobierno Kerenski en 1917. Como es bien sabido, el destino de la República española no fue ninguno de éstos y ni siquiera tuvo aquel 18 de Brumario que tenía el ideólogo aragonés. Maurín acertó solamente en la definición de la tipología humana de los republicanos, aquellas clases medias liberales y civilizadas que le dieron su tono moral en una Europa que, a su vez, consumía las vísperas de su segundo holocausto general.

La victoria de la ciudad

José Ortega y Gasset —republicano de algunas tibiezas y muchos recelos, aunque significado protagonista de la entronización— vio en el nuevo Régimen el triunfo de aquellos grupos sociales que, en este caso, eran los suyos. Su «Agrupación al Servicio de la República» fue una fundación política de vida efímera que recuerda inevitablemente aquella Liga de 1913: ahora como entonces su propósito fue el de proporcionar brillantes funcionarios y el de suministrar a la burguesía ilustrada la eucaristía de la modernidad. Pero ahora más que entonces, el tono de la prédica —tras las reflexiones de *La rebelión de las masas*— venía hipotecado por el prejuicio intelectual y la aversión al gregarismo, por su afición a lo que su amigo Pérez de Ayala llamó el «generalato de la mollera» y su odio a las servidumbres que conlleva una revolución. Pensaba que la República finalizaba por sí misma aquellos movimientos de reforma —la Unión Nacional de Joaquín Costa, el grupo de Solidaritat Catalana, los círculos mauristas— surgidos de la España provinciana y que habían naufragado entre retóricas de casino y humo de vegueros, incapaces

de remontar el vuelo. La República cancelaba aquella España rural donde «no hay más que vida local», porque contraponía el «espíritu industrial», abierto y generoso, técnico e intelectual, al «espíritu rural», egoísta y empequeñecedor. Ese era el problema y la esperanza —consignan las páginas de su librito *La redención de las provincias* que reunió en 1931 artículos de *El Sol* de 1928—: «¿Cómo de una España donde prácticamente sólo hay vida local = vida no nacional, podemos hacer una España nacional? (...). Yo quisiera convencer a mis compatriotas de que la auténtica solución consiste precisamente en forjar, por medio del localismo que hay, el magnífico nacionalismo que no hay.»

Pocas veces fue Ortega más explícito en su pensamiento político y pocas veces también se expuso con claridad más meridiana el dilema de la modernidad española: campo frente a ciudad, progresismo civilizado urbano frente a caciquismo o insurrección campesina; revolución burguesa frente a feudalismo o frente a jacquerie. Al menos, era el dilema que venía formulando, desde hacía tiempo, el máximo ideólogo de la burguesía moderna española, como síntoma pertinaz del alumbramiento de una nación europea. Afirmar que la tarea correspondía a la España de la ciudad y no a la España del campo y de la provincia, a la España de la eficacia y no a la España de los mitos, era algo que, en más de un momento, habían reconocido Unamuno y aun Antonio Machado (recordemos la época que va de *Campos de Castilla* a las compilaciones de 1917), pero también significaba la rectificación implícita de una hipoteca sentimental y aun ideológica de la tradición literaria inmediata: la presencia del tema campesino y la identificación de las esencias nacionales con la España rural, intrahistórica o virginal (como soñaran Unamuno y Góngora), a espaldas del nuevo país que crecía intramuros de las capitales. No faltaron en el período republicano quienes rindieron tributo a aquella imagen de la vida nacional y Miguel Hernández y García Lorca, Arconada o Arderfús, siguieron dando validez a la sagaz observación de Antonio Gramsci que consigné en el segundo capítulo de este libro. Y es cierto también que algunos de los momentos más dramáticos del período republicano tuvieron escenario campesino —Arnedo, Castilblanco, Casas Viejas..., por no recordar los avatares de la Reforma Agraria o la aprobación de la ley catalana de contratos de cultivo—, pero, si algo imprimió carácter al nuevo régimen fue, como ya se ha dicho, la adhesión de las clases medias urbanas y, en gran medida, la potenciación de la vida ciudadana.

Algo más que un síntoma de esto lo proporciona la reforma de las ciudades, ya comenzada en los tiempos de euforia económica

discurso
de
nación
moderna?

de la Dictadura de Primo de Rivera, pero culminada casi siempre en el periodo que consideramos. Mientras la recién abierta Gran Vía madrileña acumula viviendas, pretenciosas yseudorrascacielos (como la Telefónica o la Asociación de la Prensa), la nueva Ciudad Universitaria —empezada en 1927— muestra el avance de las nuevas formas expresivas, a la vez que refleja la masiva asistencia a las aulas y la progresiva importancia del ingrediente académico en los horizontes de la burguesía española. Pero aún más notable es que una interesante promoción de arquitectos —que se agrupan en el GATE-PAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, fundado en 1930) y en el activísimo GATCPAC catalán— promuevan una renovación que encarna los ideales de racionalidad y sencillez de una minoría cultivada: la colonia residencial de El Viso en las afueras de Madrid, edificios de la capital española como la Casa de las Flores (en Argüelles) y el armonioso bloque del rascacielos Carrión (en plena Gran Vía), las casas construidas en el ensanche barcelonés por Josep Lluís Sert, Germán Rodríguez Arias o Sixto Churruga, (se convirtieron en el signo externo de la lucha por la hegemonía social que protagonizaban sus inquilinos, profesionales o escritores conocidos, delegados de empresas extranjeras, oficinas y despachos de las nuevas industrias). Y si Madrid concibe el ambicioso Plan Castellana (ligado a sus enlaces ferroviarios y a la necesidad de construir un gran centro de la administración estatal) y Barcelona encarga a Le Corbusier la remodelación del viejo ensanche decimonónico, no hubo ciudad española que no recibiera en estos años la marca de la modernidad que exigía el incremento del parque de vehículos, la expansión de su población o el moderno sentido de la comodidad familiar. Las llamadas «casas-barco», los grandes bloques de pisos, las urbanizaciones de casitas unifamiliares, los cines «cubistas», los grandes voladizos de hormigón de las gasolineras, estadios, estaciones o mercados, se incorporaron al paisaje urbano español que abría avenidas, cubría acequias urbanas o extendía las redes del tranvía. El peculiar pensamiento de Le Corbusier o del germano Bauhaus (con su utopía colectivista, su antihistoricismo, su exaltación de la norma y la geometría) se identificaron muy bien con el optimismo progresista de la joven generación intelectual de la República.

La divulgación cultural. El Índice Literario (1932-1936)

Una consecuencia evidente de todo lo dicho fue el notable incremento del público urbano. Obviamente, el esfuerzo educacional del Régimen —que construyó en tres años casi tantas escuelas como en los treinta anteriores— no consiguió el milagro de ganar a aquél para una cultura de calidad y, en rigor, la llamada «subcultura» española, que tuvo su mayor desarrollo en la década siguiente, fue hija de aquel estirón de la demanda y también de los nuevos métodos técnicos de satisfacerla. Frutos del disco de baquelita y del gramófono fueron las canciones «españolas» —en rigor, andaluzas— de Estrellita Castro, Angelillo o Conchita Piquer; herederos del género ínfimo y beneficiarios de las nuevas costumbres, los primeros éxitos de la revista musical, alguno tan duradero como *Las Leandras*; hijo de la industria, fue el definitivo desarrollo de la cinematografía española que en 1936 ofrecía copiosa producción de comedias ligeras o costumbristas, rodadas por Cifesa o por Filmófono, amén de un incipiente *(star-system)* español. Pero también para ese nuevo público, y en orden de calidad ascendente, la vieja zarzuela dio su último esfuerzo, menos popular que antaño y más cercano a la opereta con pretensiones, de la mano de Jacinto Guerrero o Pablo Luna, secundados por los más jóvenes Pablo Sorozábal (*Katuska* es de 1931; *La tabernera del puerto*, de 1936) y Federico Moreno Torroba (*Luisa Fernanda*, 1932), quienes, al final de la República, tenían los más cuantiosos ingresos pagados por la Sociedad de Autores.

No faltaron tampoco los cambios y las novedades en el campo de la industria y el comercio de la cultura literaria, y a menudo fueron mucho más importantes de lo que parecía autorizar el nivel de vida peninsular, aun incluyendo la activa exportación de libros a América. Ya por los años 20, se abrieron en las grandes capitales las primeras librerías modernas —la madrileña «Casa del Libro» o la barcelonesa «Catalonia»—, donde pudo venderse la primera colección europea de libros de bolsillo, la Colección Universal, de Editorial Calpe, y desde 1934, los gruesos volúmenes de la Enciclopedia Universal Ilustrada, el popular «Espasa», que se había iniciado en 1910 y era a la sazón el diccionario enciclopédico más extenso del mundo. Los intentos asociativos de libreros y editores lograron en 1901 la constitución de la Asociación de la Librería de España, de meritorio recuerdo bibliográfico, y, algunos años después, la creación de las Cámaras Oficiales del Libro y, por Real Decreto del año 1923, la

constitución del Comité Oficial del Libro, en el que figuraban editores como Nicolás María de Urgoiti, Saturnino Calleja, Gustavo Gili y Vicente Clavel, junto a escritores como Ramón Pérez de Ayala y Pedro Corominas. Al citado Clavel se debe la idea de celebrar la Fiesta del Libro, creada por la Dictadura en 1926 y situada en su fecha tradicional del 23 de abril —aniversario del nacimiento de Cervantes— desde 1930. A su mayor esplendor contribuyó desde 1933 la Feria del Libro que ese año se inauguró en el madrileño paseo de Recoletos y que se cerró con la estimable cifra de ventas de 43.399 pesetas y con un éxito no contable, pero sí harto significativo: la publicación del volumen de Benjamín Jarnés, *Feria del libro*, donde el excelente crítico de *Revista de Occidente* reseñaba las novedades más interesantes de un certamen que en 1936 había alcanzado notable popularidad.

Pero el novelista aragonés no era el único en haberse apercibido de la significación pública de la creación literaria y de la tentadora posibilidad de beneficiarse de ello (aunque, más adelante, hayamos de consignar los reproches políticos que, como sucediera en la quiebra de C.I.A.P. que consideré en el capítulo anterior, formularon al respecto los escritores radicales). Nuestro conocido Centro de Estudios Históricos publicó desde 1932 hasta 1936, bajo el título de *Índice Literario. Archivos de Literatura contemporánea*, diez entregas anuales que incluían «reseñas o análisis sumarios de los libros de reciente aparición (...) (y) trozos de las críticas más importantes que hayan suscitado». La dirección de la publicación reunió dos nombres significativos, el poeta-profesor Pedro Salinas y el crítico de vanguardia Guillermo de Torre, en una publicación que habla elocuentemente de un nuevo concepto de la vida cultural y que extrínsecamente, como es lógico, las cautelas selectivas y racionó entusiasmos y varapalos, en todo caso refugiados en la estricta anonimidad de las colaboraciones. Pero si repasamos la lista de obras a las que *Índice Literario* consagró el artículo extenso que iniciaba sus páginas, es fácil ver el acierto de su equipo de redacción. El año 1934, por ejemplo, vio dedicadas las de enero a *Las noches del Buen Retiro* de Pío Baroja; las de febrero, a la segunda edición de *El profesor inútil* de Jarnés; las de marzo, a *Defensa de la Hispanidad* de Maeztu; las de abril, a *La sirena varada*, de Casona... y en números sucesivos, a José Bergamín, Salaverría, la *Antología* de Gerardo Diego, *El hermano Juan* de Unamuno, la poesía de Rafael Alberti y el teatro en verso de José María Pemán. Dos años más tarde, la última salida del *Índice*... —mayo de 1936— reseñaba la primera edición de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda y nunca más la erudición exi-

gente estaría tan cerca de la sensibilidad creadora como lo estuvo en los 36 números de la revista.

Pervivencia del vanguardismo. ADLAN y Gaceta de Arte

|| La simple existencia de una revista como *Índice Literario* denota, por otra parte, el aumento de un público cualificado para las expresiones artísticas más renovadoras. Lo hubo en casi todas las ciudades españolas, pero muy particularmente en Barcelona y Madrid. Ya en 1912 los vecinos de la capital catalana pudieron contemplar en las Galerías Dalmau obras de Juan Gris o de Marcel Duchamp y entre 1914 y 1918 buena parte de la vanguardia parisina, a la que los vientos de la guerra alejaron de sus cuarteles habituales. En los años 20, el vanguardismo catalán era una destacada provincia de la internacional europea de las novedades, contaba con un público fiel y hasta reclamaba mayor espacio vital..., a costa, precisamente, de aquel clasicismo *noucentista* que había sellado el pacto de la burguesía ilustrada y los poetas-funcionarios de la Mancomunitat. En 1928, el grupo fundador de la revista de Sitges, *L'Amic de les Arts*, publicó un atrabiliario y sintomático *Manifest Groc* que firmaron Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà: allí se denunciaba la «irrespirable atmósfera espiritual» de *La Nova Revista* —importante publicación *noucentista*—, la «sensiblería enfermiza» del Orfeo Català y los «pintores de árboles torcidos» (que podían ser Joaquim Mir o Jaume Mercadé), se exigía «un estado de espíritu postmaquinista» que —en clara reminiscencia del futurismo italiano— se identificaba con el estadio, el boxeo, el rugby, el jazz y el gramófono y se solicitaba la advocación de una lista de «modernos» que empezaba en Picasso y acababa en André Breton, pasando por Miró, Cocteau, Eluard, Chirico, Stravinski y Le Corbusier.

Pero las manifestaciones extremas del vanguardismo fueron tan efímeras en Cataluña como en el resto del país. Muy pronto convivieron pacíficamente con expresiones artísticas más apacibles en revistas como *Mirador* y, desde 1932, el proyecto político de la Generalitat proporcionó a las rebeldías un tinte entre culturalista y nacionalista que vino a ser *mutatis mutandis* aquel mismo que más arriba señalé en el vanguardismo español. Una asociación como ADLAN (Amigos del Arte Nuevo) representa a las mil maravillas esa modalidad a la que no faltaban las conocidas *gotas de pedagogía* y que, de algún modo, oficializó —al menos entre una minoría cultivada de cierta amplitud— «toda manifestación de riesgo que lleve

un deseo de superación», como reconocía su manifiesto fundacional.

En cumplimiento de su promesa, ADLAN —íntimamente relacionada con el GATCPAC, arriba mencionado— trajo a las salas de arte barcelonesas exposiciones de Miró, Hans Arp, Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Man Ray, Alexander Calder...; promovió el interés por el arte popular —*siurells* baleares, juguetes tradicionales— y por el que Hermann Broch llamó *kitsch* —postales de principios de siglo, objetos modernistas—; celebró audiciones musicales y lecturas poéticas —allí leyó Lorca su inédito *Poeta en Nueva York*—, y organizó excursiones regionales de interés etnológico.

Ningún otro grupo puede presentar mejor ejecutoria, pero rara fue la ciudad donde faltó un grupo animador de nuevas experiencias que, a menudo, no tenía más público que él mismo. La generosidad de los consagrados —virtud típica de la vanguardia— y la imaginación de los más jóvenes suplía con ventaja ese inconveniente y, de ese modo, la mejor información de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 pudo aparecer en la revista coruñesa *Alfar*, la primera traducción española del conocido Manifest Antiartístic Català en las páginas granadinas de *Gallo*, los mejores poemas del 27 se imprimieron en las malagueñas de *Litoral* y antipos del lorquiano *Poeta en Nueva York* en las hojas de *Noreste*, zaragozanas. Este fue, por lo que concierne a la aventura surrealista, el caso de un pequeño grupo de jóvenes, socios del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y algunos ya curtidors en la redacción de la revista *La Rosa de los Vientos*, que en 1932 logró sacar adelante la *Gaceta de Arte* (muy vinculada por otro lado a las secciones catalana y madrileña de ADLAN), cuyo último número, el 37, salió al mismo borde del estallido de la guerra civil. Trágico final —físico y moral— de aquella publicación y achaque común de cuanto vengo reseñando. La *Gaceta de Arte* fue vehículo de expresión de un interesante grupo poético —Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera—, y, bajo la dirección del crítico de arte Eduardo Westerdhal, se definió en doce importantes manifiestos —seis de ellos referidos a urbanismo y medio ambiente— que combinan los elementos racionalistas de Le Corbusier con los desplantes surrealistas y los vejámenes a la incultura de la burguesía filisteas. La más conocida actividad del grupo tinerfeño fue, sin embargo, la organización en mayo de 1935 de una magna exposición surrealista, para la que se contó con la presencia de los pontífices André Breton y Benjamin Péret. Se presentaron 76 obras de Dalí, Arp, Picasso, Magritte, Duchamp y Tanguy, más las del pintor canario Óscar Domínguez, la más relevante figura artística del archipiélago. Hasta un año después, París y Londres no

conocieron una exhibición similar de los que dejaban de ser piedra de escándalo y empezaban a ser —sobre pinceles muy caros— un capítulo de la historia del arte universal.

La reforma universitaria: las Misiones Pedagógicas, «La Barraca»

Esta preponderancia cultural de las clases medias se reflejó también —y arriba se ha dicho al paso— en la considerable importancia que la Universidad y el estudiantado adquirieron en estos años de entusiasmos educativos y vocación modernizadora. La lenta construcción de la Ciudad Universitaria madrileña puede ser la cifra más llamativa de lo dicho, si no se piensa que la novedad se limitó a la erección de unos espaciosos edificios algo monótonos, pero que estaban entre los mejores de Europa, y se considera la importancia científica que aquel centro llegó a adquirir y se recuerda la fecunda huella que en la organización de la Facultad de Letras dejó su decano Manuel García Morente. Tampoco fueron los edificios lo más importante de la constitución de la Universitat Autònoma de Barcelona, autorizada como tal por el gobierno en 1933: fue el resultado de la gestión y esfuerzo de tres notables personalidades —los rectores Jaime Serra Hunter y Pere Bosch Gimpera y el presidente del Patronato, Pompeu Fabra—, a la vez que la suma de esfuerzos de un juvenil y entusiasta profesorado, amén de ser el punto de encuentro de la institución universitaria con las inquietudes políticas de la pequeña burguesía catalanista que ya hemos conocido como participante en las organizaciones de ADLAN o suscriptores de *Mirador*. Tanto la Universidad Central como el renovador experimento barcelonés concedieron la debida importancia a la dimensión internacional de sus aulas, viejo caballo de batalla del reformismo universitario finisecular y que ahora pudo hacerse realidad. Pero en este orden de cosas, los mejores éxitos correspondieron a la organización de cursos internacionales de verano por parte de algunos centros —Zaragoza los tenía en Jaca desde 1927— y, sobre todo, a la creación de la Universidad Internacional de Santander, que en pocos años y gracias a la actividad de su secretario Pedro Salinas, consiguió un prestigio científico que se ajustaba muy bien a su ambiciosa denominación.

En unos pocos años, el estudiantado español había pasado de la placida picaresca académica de *La casa de la Troya* (popular novela de Alejandro Pérez Lugín que se publicó en 1916) a la universidad entre oxoniense y revolucionaria que evocaba el primer acto de

Nuestra Natacha, la obra teatral de Alejandro Casona cuyo estreno, en febrero de 1936, fue un polémico síntoma de las esperanzas depositadas en las urnas que dieron por vencedor al Frente Popular. La actuación política de aquellos jóvenes recuerda muchos aspectos de la función revolucionaria desempeñada por el estudiantado latinoamericano en los albores de la revolución mexicana, la Reforma Universitaria de 1919 o la lucha cubana contra la Dictadura de Gerardo Machado. No se dieron en el caso español ni las asistencias masivas de aquellos episodios transatlánticos, ni siquiera las exigencias de cambio que allí fueron comunes: pero la misión que el estudiantado se confirió a sí mismo —ser un nexo de unión entre las aspiraciones populares y un horizonte ideal de vida más consciente— fue el mismo, como correspondía a coyunturas sociológicas muy similares —sociedades de signo rural y alto índice de analfabetismo— y a ingredientes humanos muy parecidos —determinados por el reciente acceso de los retoños de la baja clase media y aun de ambientes proletarios a las aulas.

En tales circunstancias, la descabellada política académica del dictador Primo de Rivera provocó el estallido del problema. El homenaje de la Universidad de Madrid a los restos repatriados del Ángel Ganivet, el 3 de marzo de 1925, fue el primer chispazo (se repartió entre los asistentes una carta del depuesto y confinado Miguel de Unamuno). En 1927 la fundación de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) dotó al estudiantado de un instrumento de acción fundamental que pudo sumar a uno de sus más duraderos mitos: el estudiante de ingeniería Antonio María Sbert, cuyos enfrentamientos públicos con el dictador le dieron gran notoriedad. Al año siguiente, el empecinamiento del ministro Callejo en aprobar el estatuto universitario que venía a reconocer los títulos otorgados por centros privados (fundamentalmente, los jesuitas de Deusto y los agustinos de El Escorial) motivó una larga huelga estudiantil a la que se sumaron catedráticos tan conocidos como Ortega y Gasset (que prosiguió su curso en el Cine Rex), Felipe Sánchez Román, Américo Castro, Fernando de los Ríos, Luis Jiménez de Asúa... El nombramiento de comisarios regios para reemplazar a las autoridades académicas más levantiscas, las sanciones y encarcelamientos de alumnos, prolongaron por dos años un problema que acabó afectando a todas las universidades españolas y que se saldó con algaradas, premonitorias defenestraciones de retratos y bustos del Rey, manifestaciones callejeras, y, sobre todo, con el definitivo alejamiento entre la Monarquía y los sectores más críticos de las clases medias.

Cuando llegó la proclamación de la República, ninguno de sus

partidarios podía ignorar la importancia de la participación estudiantil en el final de la Dictadura y, de hecho, los universitarios recogieron en forma de escaños parlamentarios significativos réditos de aquellas jornadas. La mayoría, sin embargo, siguió en las mismas aulas y con las mismas esperanzas de renovación social. Y a éstos se debe una de las más singulares creaciones de la España republicana: la creación de las Misiones Pedagógicas, vieja idea del institucionalista Manuel Bartolomé Cossío. Desde el verano de 1933, que fue el primero de su actividad, las constituyeron grupos de estudiantes y profesores universitarios que acudían, con medios muy precarios, a las zonas rurales del país donde programaban conferencias de divulgación, organizaban pequeñas bibliotecas, repartían medicamentos, exhibían un breve museo circulante de copias de cuadros del Museo del Prado y montaban representaciones teatrales, que concibió, adaptó y dirigió desde sus inicios el dramaturgo Alejandro Casona. El patronato, presidido por Cossío, contaba, entre otros, con vocales como Luis Bello, Antonio Machado, Rodolfo Llopis y Pedro Salinas, y tenía por secretario a Luis Santullano.

Si los resultados de las campañas de las Misiones no debieron ser muy brillantes en orden a la erradicación del secular analfabetismo, el significado de la empresa por lo que hace a sus protagonistas va más allá de la mera emoción anecdótica. La movilización de algunos centenares de muchachos refleja el momento culminante del populismo intelectual español, a la vez que Antonio Machado —a través de su heterónimo Juan de Mairena— soñaba con una «Escuela Superior de Sabiduría Popular», y cuando Luis Buñuel rodaba en Las Hurdes su documental *Tierra sin pan*, cuando Bergamín escribía en *Cruz y raya* sobre «La decadencia del analfabetismo», cuando lo popular —unos potes de barro, un romance tradicional, un cantar de Lope, una costumbre olvidada— se convirtió para jóvenes y no tan jóvenes en un modo de adhesión emocional al pueblo y, por supuesto, en una implícita rectificación de los axiomas orteguianos que recordaba al principio de este capítulo.

En ese sentido, la mitología acumulada en torno a la compañía teatral universitaria de «La Barraca», ha hecho olvidar a menudo la precedencia de nuestras conocidas Misiones Pedagógicas, cuyo decreto de constitución tenía fecha del 29 de mayo de 1931, un mes después de la proclamación de la República. Pero aquella experiencia juvenil no debe limitarse a un pasaje de la biografía de su inventor, impulsor y casi factótum, Federico García Lorca. Aunque la idea original, el bello emblema de la empresa (una carátula sobre una rueda de carro), los uniformes de los componentes (sencillos monos azules

con el emblema sobre el pecho), fueron obra de García Lorca, «La Barraca» conjuntó muchos más esfuerzos. Desde 1931, la organización fue avalada por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (máximo órgano de la ya conocida F.U.E.) y subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública; por los diferentes elencos pasaron futuros hombres de teatro y de cine (Alvaro Custodio, Modesto Higuera, Eduardo Ugarte, Antonio Román), escritores en ciernes (Germán Bleiberg, Laura de los Ríos) y en las escenografías colaboraron los pintores Ramón Gaya, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Luis Ponce de León, Pepe Caballero (el más asiduo), además del escultor Alberto. Desde la primera salida (verano de 1932, en campaña por la provincia de Soria), se realizaron —hasta abril de 1936— veintidós giras que, desde Galicia a Granada, de Cataluña al protectorado de Marruecos, abarcaron la totalidad del territorio español y presentaron un repertorio en el que dominó absolutamente el teatro clásico (Lope, Calderón, Cervantes..., más una versión de *La tierra de Alvargonzález* de Machado).

→ "clásico"

El teatro comercial

Por la índole de su público y aun por las características de las obras escogidas, el teatro de las Misiones Pedagógicas y el de «La Barraca» son un capítulo insustituible en la historia del teatro español, pero tiene poco que ver con la crónica de la escena española, tal y como podría componerse a través de las carteleras de la época republicana. Aunque sufrieran la competencia del cinematógrafo, las salas de espectáculo abundaban y eran con frecuencia un negocio pingüe; por lo mismo, su repertorio, sus autores y sus actores se aferraban con ahínco a las recetas del éxito fácil. «En torno a las figuras consagradas —escribía en 1936 Enrique Díez-Canedo, el revisero teatral más fino del momento— se ha ido formando una colección de discípulos que no traen tampoco intentos de renovación verdadera; su éxito primario está en el despacho del director teatral, que, en España, es casi siempre el empresario, sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena, ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad alguna por las nuevas tendencias.»

En esta inercia industrial radicaba el germen de todos los demás males y ella seguía dando aun la razón a la violenta ruptura que Valle-Inclán hizo con los escenarios, al serle rechazada su obra *El embrujado*. Las quejas de Díez-Canedo podían referirse a cualquiera

de nuestras compañías teatrales, si bien es cierto que, en este caso, los síntomas de mejoría estaban a la vista y no había caído en saco roto la lección de exigencia que diera Gregorio Martínez Sierra en su largo periodo de dirección del Teatro Eslava (1917-1925), al que he hecho alusión capítulos atrás. La presencia de la actriz Margarita Xirgu al frente de la compañía del Teatro Español (entre 1928 y 1935) y el nombramiento de Cipriano Rivas Cherif como asesor del mismo (y, de hecho, como director de escena) dio al veterano coliseo de propiedad municipal éxitos y logros de calidad como no había conocido desde los tiempos de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. A Rivas Cherif se debió además la creación del Teatro-Escuela de Arte (TEA), vinculado al escenario del Teatro María Guerrero, que fue, con larga diferencia, el más destacado de los grupos innovadores que surgieron en estos años, hecha quizá la excepción del Club Anfístora, de Pura Ucelay, al que Lorca prestó su colaboración y algunos de sus textos.

También entre los autores se percibían elementos de renovación. Ciertamente era que los maestros aún activos —Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches— no eran superados por sus epígonos: Francisco Serrano Anguita y Enrique Suárez de Deza dieron cierta trivial modernidad a la comedia benaventina, pero a la vez que su maestro ensayaba trucos parecidos; las «andaluzadas» de los Quintero tuvieron buena copia de imitadores, pero que carecieron aun de aquella discreta insustancialidad de los modelos; Arniches anduvo aún más lejos de las Pilar Millán Astray; Muñoz Seca superó siempre en gracejo a los Adolfo Torrado, Antonio Paso, José Fernández de Sevilla, etc. Y nada digamos de la perduración de aquel episodio del teatro en verso y aires heroicos que todavía dio sonoros estertores en los años republicanos y no sin asistencia de público: en rigor, también lo había hasta para las representaciones del actor-director Enrique Rambal, legítimo heredero de los Comella y Valladares del siglo XVIII.

La comedia de humor: Jardiel Poncela

La falta de originalidad de tantos beneficiarios del negocio escénico aumenta los méritos —de suyo elevados— del mayor innovador de la comedia de humor española: el madrileño Jardiel Poncela que, antes de dedicarse por entero al teatro, hizo las delicias de un público muy vario con sus novelas cómico-eróticas.

Jardiel es uno de los casos en los que una evidente popularidad

parece haber provocado la ceguera de la crítica que, ni hoy siquiera, le ha otorgado la atención que merece. A despecho de una vida trepidante —fue un escritor aficionado a los viajes, a la buena mesa, a los coches caros, en un país de plumíferos más dados a la mesacamilla—, Jardiel Poncela fue un comediógrafo de ejemplar conciencia profesional, sabedor de la inquina que le profesaban los revisteros; que tachó y reelaboró mucho, leyó no pocas obras ajenas, y que se convirtió en la pesadilla de los empresarios por la precisión de sus acotaciones escénicas, el elevado número de decorados y personajes que exigía y por un entendimiento muy dinámico del espectáculo, quizá próximo al de aquellas comedias cinematográficas que cultivó como guionista y adaptador español en Hollywood. Pero, si un principio de Jardiel es la aceleración vertiginosa que imprime al ritmo dramático, el otro y más importante es su concepto peculiar del humor: con sus obras se instaló en el teatro español el diálogo inverosímil e incongruente, la manía benigna como recurso de comicidad, la fantasía como frontera sin aduanas para la acción dramática, a la vez que quedaban desterrados los penosos dobles sentidos, las chocarías gestuales y las rebatiñas a gritos como conclusión de las comedias. En suma, el humor ligero y algo intelectual, con reflejos vanguardistas y nada oculta «poesía», que se impuso bastante antes en la escena europea y que, ya por entonces, cultivaron en España algunas revistas de humor político y escritores o dibujantes como K-Hito, «Tono», Edgard Neville (si no hemos de acudir a las «novelas de humor», ya aludidas, donde imperó el magisterio de Gómez de la Serna).

Por su propia naturaleza, de este teatro quedaron desterrados los tipos costumbristas, los «frescos» y las gentes de medio pelo. Los personajes de Jardiel son tan inseparables de una vida confortable a la europea como lo son de la obsesión metafísica que los hace sarcásticos o inocentes, pero nunca felices del todo. Esa fue, de cierto, la más acusada novedad de su primer estreno, *Una noche de primavera sin sueño*, que tuvo lugar en 1927, cuando el telón se abrió sobre un escenario que no varía en los dos primeros actos —el dormitorio de una mansión altoburguesa— y sobre el diálogo de un matrimonio mal avenido. Un planteo típicamente benaventino y un desarrollo que nunca podría confundirse con los de don Jacinto: ni la desenvoltura, a ratos cruel, de la discusión matrimonial pertenece a la tradición de la alta comedia, ni el semifantástico final —la reconciliación lograda por el insólito Valentín, que años antes arregló también la ruptura de los padres de Alejandra, la heroína— hubiera sido de recibo para un seguidor de Benavente. Estos tendían a con-

los de
Jacinto
Benavente

fundir la ligereza con la trivialidad, la discreción con la hipocrésia y el ingenio con el cinismo; en Jardiel, por el contrario, casi nunca se oculta el egoísmo ni se edulcora la calaverada, pero tampoco faltan ni la inocencia ni la dignidad: un ejemplo espléndido de esa moral sin prejuicios moralistas lo ofreció en 1931 su contralectura de *La dama de las Camelias*, actualizada en el Madrid de entonces y con el título de *Margarita, Armando y su padre*, donde ni la Gautier es abnegada, ni Armando es fiel, ni el amor es eterno, ni el padre es la némesis trágica, sino un vives muy corrido que sufraga los amores de su retoño.

La irónica revisión del drama de Dumas tuvo como consecuencia inmediata la redacción de una comedia, *Angelina o el honor de un brigadier*. (Un drama en 1880) que, a su vez, retoma los elementos argumentales de *El nudo gordiano* de Sellés y de *La pasionaria* de Leopoldo Cano. Suele admirarse en *Angelina* la irresistible comicidad de lo puramente bufo —el magistral uso del verso, el chiste continuo—, pero pocas veces se repara en aspectos más importantes: la complejidad formal de su escenificación, la evocación minuciosísima de todo el ambiente de un siglo (que debió exigir no pocas lecturas y una sensibilidad poco frecuente) y, por último, la fidelidad que, aun en la parodia, Jardiel seguía sintiendo hacia su tema predilecto, las relaciones del amor con la razón (casi siempre saldadas a favor de la segunda). En ese sentido, el estreno de 1934 es el mejor anticipo de la obra de 1936 *Morirse es un error* (rebautizada tras la guerra civil y por miedo a los equívocos como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*) la mejor comedia de Jardiel y quizá la mejor obra de humor del teatro español de nuestro siglo.

Lo mismo pensaba el escritor, quien en este caso acusó con más acritud de lo habitual el desvío de la crítica ante esta pieza que parece deber más a algunas comedias cinematográficas norteamericanas de los años 30 que al teatro de fantasía francés con el que suele asociarse. Ni un reparo cabe poner a una estructura harto complicada —los tres actos se ambientan en 1860, 1920 y 1935, respectivamente—, ni puede pedirse más imaginación al argumento: dos parejas —y un sanchopancesco cartero— usan de las «sales de la inmortalidad» descubiertas por Bremón y solucionan de ese modo la imposibilidad de sus matrimonios, pero, sesenta años después, descubren el aburrimiento del que sólo puede sacarles una nueva invención, unas sales de la «marcha atrás», que les permitan vivir «des-cumpliendo» años entre los suyos, pero quizá para poder volverlos a vivir de nuevo en la forma ordinaria. Filosofía barata, si se quiere, esta apelación a la vida tal y como es o aquel descubrimiento de lo

(Miguel
Mihor)

(Bero
Vallejo)

precario de sentimientos que no resisten la inmortalidad: las comedias mejores y las mediocres han descubierto centenares de veces ese mediterráneo, pero *Cuatro corazones* está en el rango de las primeras y pocas veces la fantasía y el ingenio han sustentado mejor el esqueleto de una ocurrencia que no hubiera desdeñado Campoamor para un «pequeño poema».

Humor y simbolismo: Alejandro Casona

Un tema muy similar tienen las obras de Alejandro Casona, el otro gran dignificador de la comedia burguesa en los años republicanos, aunque en este caso el ingrediente humorístico ceda en beneficio de la fantasía y asome una oreja —nunca más— la tragedia (que tampoco está ausente del teatro de Jardiel). Sus respectivas biografías no tienen nada en común: el asturiano Casona, hijo de maestros nacionales, maestro él mismo e inspector de enseñanza primaria en Madrid (desde 1931), autor de una *Flor de leyendas* para niños que aún se lee y edita, es un heredero inmediato de la tradición pedagógica institucionista y, como tal, lo hemos visto ya al frente del grupo teatral de las Misiones Pedagógicas. Su éxito en las tablas no fue precoz y, aunque escribió *La sirena varada* y *Otra vez el Diablo* hacia 1928, cuando era titular de la escuela del Valle de Arán, hasta 1934 no vio representar la primera de las obras, brillante ganadora del Premio Lope de Vega, discernido por el Ayuntamiento madrileño.

El meollo argumental de *La sirena varada* es el de todo el teatro de Casona: un ser imaginativo organiza una forma ficticia de felicidad, que la realidad —y, a menudo, la propia tragedia de la que escapa— socava implacablemente; cuando la contradicción ha estado, alguien descubre una fórmula de transacción entre la realidad y el sueño, entre la poesía y la prosa. Y ese es nuestro caso. Ricardo, un joven millonario, cansado de la vulgaridad, ha decidido fundar una residencia de seres soñadores e indisciplinados, pero sus inquilinos no son en realidad lo que aparentan: el pintor Daniel no lleva los ojos vendados «para inventar los colores», sino porque es ciego; el fantasma es un pobre hombre que preferiría cultivar coles en su huerto; la «sirena» —una inolvidable creación de la Xirgu— es una pobre neurótica, esclava de Pipo —dueño del circo donde trabaja— y embarazada por él. La invasión de la realidad acaba con el invento, pero no con ese soterrado egoísmo —disfrazado de generosidad— en que estriba siempre el final feliz o agrisulce: Ricardo cuidará de la

sirena y del hijo que ha de tener, aunque abdique por eso mismo de su cofradía de extravagantes y la «sirena» volverá a ser María, la hija del payaso Samy.

No es muy diferente *Nuestra Natacha*, a cuyo estreno triunfal de 1936 he hecho alusión antes. Quien la lea hoy, sin embargo, apenas podrá concebir que aquella comedia ingenua y romántica, pero de inmarcesible simpatía, tenga algo que ver con la exaltación del estudiantado revolucionario que tirios y troyanos vieron en ella. Los intereses de Casona no apuntaban a ese alegre friso de compañeros de Facultad —más parecidos a ruidosos colegiales de la «Resi» que a ardorosos militantes de la F.U.E.—, sino al dilema de Natacha: muchacha de pasado oscuro —estuvo en un Reformatorio, que es la «realidad» de la que huye— que cree solucionar cuando regresa, ya como directora, a la institución en que sufrió. La realidad la derrota nuevamente cuando sea despedida por los dueños del centro, pero la victoria —y la transacción— final se logra cuando pase a regentar un nuevo reformatorio en la finca que su enamorado Lalo le ha cedido. Triunfo que, sin embargo, supone un aplazamiento de su personal felicidad: las parias que todos los héroes de Casona pagan en su pacto con la vida real.

Pero era este un tributo que el autor mismo no satisfizo. Poco después del comienzo de la guerra civil, embarcó para México con la compañía de Manuel Collado y Josefina Díaz quienes le estrenaron en un teatro de la capital la obra que escribió durante la travesía: por *Prohibido suicidarse en primavera* (1937) —quizá la comedia más perfecta de Casona— no transita, sin embargo, ni una sombra de la guerra que ardía al otro lado del mar; lo que Fernando y Chole, los protagonistas, descubren en el alegre sanatorio para suicidas que edificó el doctor Roda es aquella pizca de responsabilidad que les hará un poco más conscientes y un poco menos felices. Lo mismo que, de un modo u otro, verán los demás internados y decidirá la colocación del cartel final —«Prohibido suicidarse en primavera»— a la entrada de la «Galería del silencio».

El teatro de García Lorca

Si [Casona y Jardiel] Poncela representaban un seguro camino de dignificación de los usos de la comedia, la gran aportación de la época es haber logrado la dedicación de Federico García Lorca a la escena. Y lo digo de ese modo porque, aunque siempre hubo en su mundo personal una dimensión de teatralidad (y no hay sino re-

pasar el *Romancero gitano*) y aun una visión plástica de lo lírico, es evidente que fue el contexto republicano lo que le apremió a salir a las tablas. En un esfuerzo total, además, que abarcó la fundación y organización de «La Barraca», la dirección escénica de sus estrenos bonaerenses, la adaptación (caso de *La dama boba* de Lope) y, por supuesto, la creación de textos dramáticos. La fiebre teatral de Lorca recuerda, con las salvedades del caso, la que Galdós sintió desde 1890 por motivos muy parecidos: un afán de comunicación con amplios patios de butacas (y, como él dijo, con los gallineros), un deseo de reforma de los hábitos teatrales, una voluntad de incorporarse a la lucha ideológica y, en el fondo, el imperativo de un mundo temático que reclamaba acción y diálogos. El propio García Lorca lo reconocía. «Yo he abrazado el teatro —contaba al periodista Alardo Prats en una entrevista de 1934— porque siento la necesidad de la expresión en forma dramática.» Y, como decía un año después a la revista *Proel*, porque «en nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, me he entregado a lo dramático que nos permite un contacto más directo con las masas». Pero tampoco cabe olvidar que en el prodigioso intuitivo que fue Lorca alentaba un visible deseo de conseguir por la vía teatral un arte total. «El problema de la novedad del teatro —explicaba a González Deleito en 1935— está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía.» Y concluía, sin asomo de ironía, que «*Don Juan Tenorio* es lo más nuevo que a mí se me ocurre, lo que haría si me lo encargaran», quizá porque el buen teatro cae «siempre en el teatro poético y de gran masa de público, el teatro-teatro, el teatro vivo».

La búsqueda de tal cosa convierte la dramaturgia de García Lorca en un laberinto de modalidades y aun de influencias. Sobre sus piezas gravitó fuertemente el ejemplo de Valle-Inclán, tanto por lo que hace al uso de lo guíñolesco como por cuanto toca a la concepción del gran drama rural, a lo D'Annunzio, pero tampoco estuvo ausente la tradición inmediata del teatro en verso, ni un Lope bien aprendido, ni los vanguardistas franceses (quizá Cocteau, cuya influencia en España es más importante de lo que puede parecer). Todo, sin embargo, lo reduce a unidad expresiva de ese singular tino artístico de Lorca que, a partir de 1929, apenas conoció un fallo. Del teatro le interesó todo y si se impuso concluir una trilogía de tragedias españolas —*Bodas de sangre*, *Yerma* y quizá *La casa de Bernarda Alba*—, no dejó de lado los dramas vanguardistas, ni excluyó la comedia de costumbres, hasta el punto de que la lista de títulos de

que Lorca habló alguna vez es muy superior a la de la obra que la muerte le dejó redactar.

Hacia 1926, curados los escozores de un fracaso que aceptó —el de *El maleficio de la mariposa*— escribía Mariana Pineda y la primera versión de *La zapatera prodigiosa*, estrenada aquella en 1927 en Barcelona y la segunda en Madrid, muy rehecha, en 1930: un drama histórico de cierta inhabilidad y una farsa popular a la que los años y la nueva versión le dieron más estilización y más tragedia. Del 33, 34 y 35 son los estrenos, ya en olor de multitud, de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, los dos primeros en Madrid y el último en Barcelona, éste como el anterior con Margarita Xirgu al frente del reparto de actores. Pero en tanto escribía también *Así que pasen cinco años* o El público —quizá no la única de sus obras malditas— y antes había perfilado sus abundantes piezas para títeres: el *Amor de Don Perlimplín*, por ejemplo, se escribió en 1928 y es el testimonio más impresionante de una seria crisis sentimental vivida ese año, amén de un esbozo de los sentimientos de la versión norteamericana de *La zapatera prodigiosa*.

Y es que, si algo otorga unidad al teatro lorquiano, eso es —al margen de su brillante pasión y de su perfección formal— la continua reelaboración de un solo tema: el del amor, ya sea visto como una plenitud de vida que se le niega a Yerma, ya como el arcano inalcanzable que destruye al Joven de *Así que pasen cinco años*, ya como el trágico error de *Bodas de sangre*, ya como la entrega traicionada de Mariana Pineda, como la espera sin esperanza de Rosita la soltera, como la vulnerada generosidad que roza el masoquismo de Don Perlimplín o del viejo marido de la zapatera, o como ese oscuro y total caleidoscopio de El público. No es difícil percibir en todo ello la dolorida inflexión personal de quien convirtió su destino personal —la homosexualidad— en una forma de dignidad que —si el adjetivo no fuera un sarcasmo— podría denominarse «viril» (y valgan para entenderlo los apóstrofes de la «Oda a Walt Whitman» contra los «maricas de las ciudades, de carne tumefacta y pensamiento inmundo»): aquella dignidad doliente, anhelosa de entrega, fue lo que le permitió ver el amor como el dilema metafísico que lleva inevitablemente a la tragedia y a la muerte. Muere Mariana en el cadalso como el Joven en la partida de cartas que concluye *Así que pasen cinco años*; se suicida Perlimplín para dejar huella indeleble en Belisa, de la que ha sido, a la vez, el marido traicionado y el incógnito amante de la capa roja; muere Juan a manos de Yerma, víctima de ese amor sin fruto que quiere ofrecer a su mujer; mueren

Leonardo y el novio de *Bodas de sangre* porque sopló aquel ramalazo de adulterio que sólo deja en pie el dolor de la madre y la rabia de la novia culpable, virgen con marido y con amante. Incluso el final a lo Chejov de *Doña Rosita la soltera* —quizá el más perfecto que escribió Lorca— juega con la imagen de la muerte —jardín abandonado, esperanza finada— que es, por supuesto, el otro gran tema del teatro de Lorca: envés de la vida, pero también su descanso y siempre, una suerte de asedio que acendra la pasión con que viven su destino los patéticos héroes lorquianos al lado de sus oscuros, parsimoniosos o ausentes verdugos.

Motivos todos que dieron su último acorde en *La casa de Bernarda Alba*, obra que Lorca concluía el 19 de junio de 1936, pero que no se había de representar hasta 1945 en Buenos Aires. Que el poeta nos advierta «que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» y su mismo subtítulo de «drama de mujeres de los pueblos de España» no autorizan a pensar que su autor, progresivamente vinculado al Frente Popular a lo largo de aquel año, hubiera encontrado un camino definitivo y excluyente para su teatro. El problema de las hijas de Bernarda Alba —su miedo, sus deseos, sus envidias— sigue siendo la distancia entre la libertad y el anhelo, entre la posesión y la carencia. Y si «no hay poesía, sólo realidad», como exclamaba orgulloso el autor, no faltan los símbolos poderosos —el coquear del garafón blanco contra las paredes; el bordar continuo del ajuar de Angustias— en esta obra con la que Lorca culminaba su ciclo de tragedias rurales. Pero los proyectos inmediatos de quien ya era uno de los primeros dramaturgos de Europa iban por caminos muy dispares: concluir *La bola negra* —que posiblemente era una parábola sobre la sexualidad—, escribir otra evocación granadina (como *Doña Rosita*) con el título de *Los sueños de mi prima Aurelia*, y aun colaborar con el compositor Ernesto Halffter en una revista musical (para la que se quería contar con Celia Gámez), si es que para entonces recordaba el propósito de 1934 de escribir una trilogía bíblica que incluiría, con *Yerma*, un drama sobre las hijas de Lot y otro sobre Tamar y Amón (tema del romancero tradicional que ya le había tentado en su *Gitano*). Quizá en ningún otro autor como en Lorca tiene sentido hablar de sus proyectos: sin su variedad —y su unidad— faltaría una de las dimensiones fundamentales de su ejecutoria literaria.

La implacable maestría lírica: Jorge Guillén y Pedro Salinas

La poesía lírica de la promoción de Lorca —que tan alto rayaba en 1931— mantuvo sin desmayo su nivel de exigencia. Las nuevas circunstancias políticas y sociales se reflejaron, como ha de verse más adelante, en un importante sector de la nómina de poetas —no en todos, desde luego, de forma tan explícita—, y en la totalidad se percibió una búsqueda formal que tendía a desbordar la preceptiva de la llamada «poesía pura». Si se compara la *Antología* que Gerardo Diego publicó en 1931 con su revisión de 1934 no es difícil apreciar los cambios que los poetas elegidos introdujeron en sus selecciones de versos, como es muy obvio comprobar el afianzamiento de una conciencia generacional.

Jorge Guillén permaneció fiel a su libro único, *Cántico*, que en 1936 ofrecía, de la mano de las Ediciones del Árbol, de *Cruz y Raya*, una nueva versión incrementada con 50 poemas nuevos. El autor reorganizó también todo el material y reemplazó los números romanos que encabezaban las secciones por subtítulos muy significativos («Al aire de tu vuelo», «Las horas situadas», «El pájaro en la mano», «Aquí mismo», «Pleno ser») que denotan muy bien esa peculiar estructura del conjunto: de la generalización cosmológica al arraigo del mundo en la conciencia, línea convergente más que ascensional. Aunque «Advenimiento» («¡Oh luna! ¡Cuánto abril! / ¡Qué vasto y dulce el aire!») siga siendo el poema prologal —ahora más destacado en esa función—, la obertura del texto se encomienda a «Más allá», indudablemente por lo que tiene de poema epistemológico, o, mejor aún, de defensa e ilustración de una epistemología material, nada mística. Sus tres primeros versos son muy explícitos: «El alma vuelve al cuerpo», quizá viajera de la ruptura cantada por Juan de la Cruz (a quien, claro, se debe el lema de la sección «Al aire de tu vuelo»); «se dirige a los ojos / Y choca» con sus límites de ser carnal, pero, gracias a ellos y no a iluminación alguna, es dable ver la luz y recibir la belleza del mundo, «maravillas concretas», a la vez que se abdica alegremente de cualquier solipsismo. Porque «dependo de las cosas» que «sin mí son y ya están» y porque «mi centro es este punto: cualquiera». Nunca la «poesía pura» del siglo xx había escrito un poema que impugnara con tanta decisión toda la tradición de la filosofía idealista del siglo xix e incluso diría que la tentación poética creacionista: el árbol, el cristal de un balcón, la atmósfera

diáfana de la mañana, «esto es cal, esto es mimbre», aquella pared, una almohada..., son los objetos, el «material jubiloso», en que descansa un poema que hace renuncia expresa a rosas, lagos, mares, y demás cosmologías con pretensiones metafísicas.

«Más allá» —el más importante de los nuevos poemas del renovado *Cántico* guilleniano— es una ratificación de elementos que ya son perceptibles en la versión de 1928. Pero ésta de ahora ofrece también un largo poema de amor —«Salvación de la primavera»—, donde ni el entrecortado júbilo de la enunciación —verso heptasilábico, preponderación de la frase nominal exclamativa— ocultan la afirmación física de lo erótico —«apogeo máximo de la tierra»—, porque «la carne expresa más» y así, desnudos e inminentes («¡qué oscura es nuestra voz!») los amantes pueden afirmar que «somos nuestra expresión»: verso de sentido muy parecido a aquellos otros de «Más allá», «La realidad me inventa / Soy su leyenda. ¡Salve!», con los que el poeta saludaba aquel amanecer visto desde su cama que invitaba a todos los seres a ser plenariamente y a entregarse a su querer.

Por muchas razones este poema —que apareció en 1932 en las páginas de *Revista de Occidente*— se emparenta con la poesía que Pedro Salinas anduvo escribiendo en estos años: lírica de amor donde, como en respuesta a los versos de Guillén («¡Amor; ni tú ni yo, / Nosotros (...)»), se escribe que

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Se trata, obviamente, de *La voz a ti debida*. Poema (1933) y de *Razón de amor* (1936), libros nacidos de una experiencia bien real (las alusiones a la clandestinidad de la relación y a la juventud de la amada no parecen un recurso inventado), pero también de un mundo poético que enlaza directamente con *Fábula y signo*, de 1931, y que responde al reto de la nueva poesía romántica. Por eso, *La voz a ti debida* (título garcilasiano que se corrige en el lema de Shelley, «thou Wonder, and thou beauty and thou Terror!») es algo más que la jubilosa crónica de un *flirt* con sus alternativas de desconfianza, plenitud, deseo y temor, y algo menos que la afirmación epistemológica de Guillén, inserta en el orbe perfecto de *Cántico*. *La voz* es una alianza entre la vivencia cotidiana y la inquietud metafísica, donde la amada hace vivir a su poeta («Cuando tú me elegiste / —el amor eligió— / salí del gran anónimo / de todos, de la nada») y

donde uno y otro pueden inventar, como en un juego, un mundo propio: Adán y Eva que, como en el episodio bíblico, pueden bautizar de nuevo a todos los seres. Y es que

Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. Tu mandato
iba a marcarles ya
sus rumbos, sus acciones (...)
El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba...

¡Qué distinto todo ello de la confianza sumisa con que Guillén reconocía un mundo, previo a su despertar físico en «Más allá»! Porque en Salinas, la realidad es incertidumbre y la misma amante no pasa de conjetura («¡Qué probable eres tú!»), como el amor puede no ser otra cosa que besar en el recuerdo el beso de ayer. Volver al «anónimo eterno del desnudo» es una exigencia que va más allá del ocasional acceso de celos; en otros acordes, ese deseo de totalidad se repite como un conjuro contra la excesiva alegría, contra la «prisa» que tantos otros poemas evocan: el poeta quiere a su amada horizontal («horizontal, sí, te quiero»), para besar más que los labios que ceden, la frente «más segura», y cumplir un destino que se quisiera inexplicable y absoluto. Querer y ser querido como cae la piedra, cuando «nada disiente en ella / de su destino, de su ley: el suelo». Conclusión nada disímil de algún anhelo rubeniano y que se compadece muy bien con aquella hermosa pero terrible definición de *Razón de amor*:

Torpemente el amor busca (...)
está como masa oscura,
en el fondo de su mar,
esperando que le lleguen
formas de vida a su ansia...

pero sin querer otra que no sea la forma de sí mismo: amar es amar y sufrir el amor. No hay salida para el círculo, ni en el dietario de sensaciones, reproches y ocurrencias que es *La voz a ti debida*, ni en la más reflexiva y reposada *Razón de amor*. Inevitablemente, la desolación llega en los poemas, inéditos hasta hace poco, de *Largo lamento*, la parte final de una espléndida trilogía amorosa.

La crisis poética de Lorca

La poesía de los dos decanos —Guillén y Salinas— de la generación del 27 tuvo en estos años una evolución pausada, pero éste no fue el caso de Federico García Lorca. Líneas más arriba he señalado al paso la importancia de su crisis personal de 1928; viviendo aún sus consecuencias, Lorca se trasladó —por el curso 1929-1930— a la Columbia University, al lado de Nueva York, y allí escribió *Poeta en Nueva York*, conocido fragmentariamente en vida del autor y solamente publicado después de la guerra civil, con problemas de transmisión textual que son frecuentes en la obra de Lorca, y aquí particularmente importantes.

Es destino singular el de la capital del Hudson que, por dos veces, ha inspirado poemarios decisivos en la lírica española del siglo xx: el *Diario* de Juan Ramón y el libro que ahora consideramos. Si en ella encontró Jiménez un motivo de reflexión menos solipsista y un modo de reflexión más suelto y luminoso, Lorca vino a sentir como propia la angustia que Juan Ramón supo bordear: el tema de la disociación de la personalidad, el motivo de las máscaras, la idea de persecución y la de muerte, asaltan a quien llevaba muy dentro de sí un oscuro deseo de disociarse de sí mismo, a la vez que una tremenda piedad por su destino. «Asesinado por el cielo», se ve Lorca en el primer poema, en unión del árbol de muñones secos, el niño de rostro de huevo, los animalitos de cabeza rota y «con todo lo que tiene cansancio sordomudo». Y es ese magma interior —que reflejan retrospectivamente «1910» o «Tu infancia en Menton»— lo que le impulsa a la solidaridad con tantas cosas desvalidas, con los negros o los niños muertos, con los animales que Nueva York sacrifica y devora, pero, a la vez, inspira también la sensación de extrañamiento. «Nocturnos» se titulan, a la manera modernista, los tres terribles poemas —«Paisaje de la multitud que vomita», «Paisaje de la multitud que orina», «Ciudad sin sueño»— donde este último sentimiento se hace más violento: el Lorca del pequeño pueblo andaluz, de las muertes personales e intransferibles del *Romancero*, del enigma de salón de las *Canciones*, ha descubierto la miseria y la muerte anónimas, los destinos colectivos y sórdidos, propios de la ciudad implacable, que —en «Grito hacia Roma»— le hacen aullar

(...) con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas.

Poeta en Nueva York es el primer libro español donde el verso libre y sus recursos —la escansión significativa de las líneas, el uso del versículo— alcanza madurez definitiva y donde todo se sustenta en una poderosa imaginería de abolengo surrealista. La lección aprovecha grandemente a los cuatro tiempos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), donde Lorca pudo cantar —con el pretexto del torero amigo muerto en la plaza— el tema, mucho más suyo, de una muerte individual y hasta solemne. El acorde inicial, «La cogida y la muerte», con su ritmo obsesivo («a las cinco de la tarde») que bordonea bajo la apresurada escena, hasta triunfar sobre la melodía en el paroxismo final, contrasta, sin embargo, con las dos partes siguientes —«La sangre derramada» y «Cuerpo presente»—, cuya andadura e imágenes vienen directamente del *Romancero gitano*, y aún más con la última, «Alma ausente», un *maestoso* en endecasílabos y alejandrinos que ahorra las imágenes y cierra, con gusto antiguo y ritmo lento, la mejor elegía de la poesía española del siglo xx.

En 1936, a la hora de su propia muerte, Lorca tenía varios libros en la gaveta. Uno —*Diván del Tamarit*, con doce «gacelas» y nueve «casidas», al gusto de la poesía árabe clásica— estaba a punto de imprimirlo la Universidad de Granada, y ofrece momentos de una singular belleza en el tono de las *Canciones* más inquietantes. Como en los *Poemas arabigoandaluces* que tradujera con tanta sensibilidad Emilio García Gómez, la emoción está confiada a meras imágenes y éstas reclusas en mínimos campos asociativos —jardín, noche, sangre, agua, fugaces cuerpos, interiores oscurecidos—, pero el temblor y el dolor son los que ya conocemos. De las *Suites*, de un posible libro de sonetos, de *Tierra y luna*, entre otros libros, nada que no sea conjetural sabemos, hecha quizá excepción del primer título: como recordaba a propósito del teatro lorquiano, la muerte segó el momento más fecundo de la breve vida de García Lorca.

Vicente Aleixandre y Luis Cernuda

Una trayectoria poética que se afianzó definitivamente en estos años fue la de Vicente Aleixandre, a quien conocimos en el capítulo IV como un afortunado epígono de Guillén. Los nuevos libros no desmienten del todo la filiación —siempre es difícil zafarse a una perfección tan segura de sí misma—, aunque predomine el descubrimiento de un mundo propio y, sobre todo, la maestría expresiva que nada debe al poeta valisoletano y sí mucho al surrealismo. No puede sorprender que un poeta como Aleixandre, afectado por una tuber-

culosis renal que, desde 1925, le convirtió en un enfermo crónico, haya hecho centro de su universo lírico una apasionada meditación que casi llamaría de biología filosófica. El atractivo que sus versos sienten por la fuerza y el poder físico, por los luminosos cuerpos desnudos, por la plenitud erótica, es el umbral de su exaltación de la materia a espíritu. «¿Son almas o son cuerpos?», se interroga significativamente el poema «Formas sobre el mar», para concluir afirmando la unidad inextricable del mundo primigenio:

Así el mundo es entero
el mundo es lo no partido.

No todo, sin embargo, se limita a ser un friso de formas gigantescas al fondo del poema. En *Espadas como labios* (escrito en 1930 y publicado en 1932), más aun que en las prosas poéticas de *Pasión de la tierra* (1928 y publicado en 1935), la muerte es una presencia continua, enlazada a la misma existencia, y el mar, un símbolo ambiguo, madre universal de la fuerza esplendorosa o del aniquilamiento.

➔ Y, en cualquier caso, el primer plano corresponde casi siempre a la voz del poeta, que se siente vivir en precario, que espera escuchar la voz de los grandes destinos naturales, que desea —y el tema que nace aquí ha de dominar toda la obra posterior de Aleixandre— comunicarse, por el verso o la palabra, con lo que le rodea. Y alcanzar el ser de plenitud que le permita convivir con los gigantes que pueblan los poemas: el hombre que surgirá en «Nacimiento último», «alto como una juventud que no cesa» y que ha visto «el mar la mar los mares los no límites».

Era forzoso que la poesía de Aleixandre desembocara en el tema amoroso, tan presente ya en *Espadas como labios*. Y así fue en *La destrucción o el amor* (escrito en 1933, Premio Nacional de Literatura de este año y publicado en 1935) cuya obertura, «La selva y el mar», enlaza con la visión de «El más bello amor», poema del libro anterior: si aquí se evocaba «el dulce abrazo viscoso de lo más grande y lo más negro», de aquel tiburón —prestado por «Lautréamont»— y del poeta, ahora todo un bestiario magnífico se concita «como latidos de un corazón que casi todo lo ignora». Son «tigres del tamaño del odio», leones, elefantes, cobras, víboras: «un sordo rumor de fieras solitarias» que no son, por supuesto, un paisaje de oscuro terror, sino, por el contrario, una visión de paraíso terrenal, de inocencia. Quizá de «irresponsable belleza que a sí misma se ignora», como se dice, páginas después, en el poema «Hija de la mar». El amor o la destrucción son, de hecho, un mundo de contemplación de aquel «mun-

do entero» que aquí se contempla a través de la desnuda carne amada:

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves,
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido
de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.

Otra espléndida afirmación de este periodo es la de Luis Cernuda, quien en 1933 ofrece una breve antología, *La invitación a la poesía*; en 1934, una colección excepcional, *Donde habita el olvido*; el 36, una brevísima *plquette*, *El joven marino*, donde brillan también las buenas manos impresoras de «Héroes», el taller de Manuel Altolaguirre, y, el 1 de abril de 1936, como reza el colofón, la primera impresión de *La realidad y el deseo*: libro total como lo es el *Cántico* de Guillén, pero con notables diferencias en la pretensión. Mientras que en *Cántico* no existe rastro de sedimentación temporal y los poemas se organizan según el diseño de una unidad que les es previa, Cernuda preserva el orden biográfico y cronológico y, lejos de bautizar el conjunto con un título monoverbal, lo endereza con un dilema —realidad y deseo— que es cifra de su vida, más que de su obra. Más leyenda de su vida, digo, porque el dominio del poeta sevillano sobre su herramienta expresiva es conscientemente absoluto: nada de balbuceos entrecortados, de exclamaciones gozosas o de imágenes chispeantes, sino una noble retórica que no vacila ante el adjetivo pomposo, el apóstrofe de armoniosa sintaxis o la cláusula conceptuosa. Un poema —el III de *Donde habita el olvido*— concluye con un epigrama que podría firmar Catulo («He amado, ya no amo más / He reído, tampoco río») como otro momento de la misma colección —el VII— puede incluir un fragmento casi quevedesco («Aquel fui, aquel fui, aquel he sido; / Era la ignorancia mi sombra»), e incluso los momentos anafóricos más intensos, las interrogaciones retóricas más apasionadas, las enumeraciones más extensas, transparentan siempre un orden de lucidez interna.

No son éstas las únicas singularidades del escritor sevillano. En Cernuda —admirador de Bécquer, traductor de Hölderlin— hay un concepto romántico de la misión y de la desdicha del poeta, héroe de una vida más plena, pero también objeto de escarnio de sus propios compañeros tanto como del público. «Esos son, hermano mío», escribe en «La gloria del poeta», al «Demonio hermano mío, mi semejante» (casi literal traducción de la dedicatoria de *Las flores del mal* de Baudelaire), ←

los seres con quienes muero a solas,
fantasmas que hará brotar un día
el solemne erudito, oráculo de estas palabras mías antes alumnos
[extraños.

Porque quien dedicó su libro «à mon seul désir» no es por esto un poeta solipsista que escribe para el cajón de su escritorio, sino un hombre con mucho orgullo auestas que es consciente de dar al papel impreso los motivos de su vida, hecha —con esfuerzo de forma, con un manifiesto designio moral— páginas de poesía.

→ El motivo de la obra cernudiana entre 1931 y 1936 es el amor homosexual; la anécdota —omnipresente en *Donde habita el olvido*—, un fracaso amoroso, pero el tema profundo es una reflexión moral sobre la dignidad y la libertad, sobre la armonía y sus enemigos. Pero para cantar estas cosas, Cernuda ha de asumir primero toda la hipócrita violencia que el mundo ejerce sobre su instinto, la condena que pesa sobre «Los placeres prohibidos» (título de una sección de *La realidad y el deseo*, fechada en 1931). Por eso, el poema que inicia ese epígrafe los llama «bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita» y —en el ámbito opuesto— «miembros de mármol con sabor a estío», para poder apostrofar a sus oscuros enemigos que —recuérdese la fecha de 1931— tienen, no por casualidad, un lejano remitente histórico: todo pasó en tiempo de «coronas derribadas» y «tempestad de un régimen caído», y quien insulta a su patrimonio de felicidad «es vil como un rey, como sombra de rey». Podrán las «leyes hediondas» amenazarlos, pero

Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

y, no obstante, la voz de quien ha confesado que

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío.

es la del hombre que mendiga el amor de los otros, que se humilla ante fetiches adorados —cabellos rubios, muslos morenos, marineros que «son las alas del amor»— y que, en el final del poema «El mirlo, la gaviota», confiesa:

Creo en la vida,
Creo en ti que no conozco aún,
Creo en mí mismo,
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.

Porque Cernuda no se engaña a la hora de saber que el deseo sobrevive a la realidad. Cuando los poemas de *Donde habita el olvido* hayan de cantar el abandono y la humillación, sabe muy bien que «no es el amor quien muere / somos nosotros mismos», porque nuestra pasión es más grande que su objeto, aunque nosotros seamos más pequeños que el amor que en nosotros oficia. Lo dice, con precisión conceptista, en «Los fantasmas del deseo», uno de los mejores poemas del libro que acabo de citar:

El amor no tiene esta o aquella forma,
No puede detenerse en criatura alguna;
Todas son por igual viles y soñadoras.
Placer que nunca muere,
Beso que nunca muere,
Sólo en ti misma encuentro, tierra mía.

*Reflexiones sobre la profesión literaria: Juan Ramón Jiménez
y Ramón Gómez de la Serna*

La obra de Cernuda, dictada a medias por el orgullo herido y la nostalgia de un paraíso perdido, tiene siempre una suerte de antagonista de su propia voz: aquel público que, como arriba se indicaba, está presente en la concepción interna del poema, como ocurría en sus predilectos autores románticos. No a la manera jactanciosa de Lord Byron o de Espronceda, sino de aquel modo entre despectivo y cómplice, entre suspicaz e implorante, que se percibía en su camuflada cita de Baudelaire y que Cernuda llevó hasta obras muy lejanas del tiempo que historiamos: pensemos en la prosa autobiográfica de «Historial de un libro», escrito en 1958, o en el poema «A sus paisanos», destinado a cerrar *Desolación de la quimera* y la última revisión de *La realidad y el deseo*. Con Cernuda —y, en gran medida, con el Lorca de *Poeta en Nueva York*— acertamos a ver el envés de descontento y malestar de una sociedad literaria que, pese a los cambios evidentes, sigue siendo profundamente insatisfactoria y reducida; que acepta un Lorca poco menos que regionalista y silenciosa su meollo más profundo, que lee la espuma jubilosa de los poetas

puros, pero nunca traspasa su superficie; [que acepta el Eros metafísico o divertido, pero rechaza la confesión apasionada de un amante homosexual]. Más aun que el caso de Rafael Alberti, el de Cernuda y el de Emilio Prados —en sus efímeros tránsitos por la poesía revolucionaria— ilustran la precariedad moral del mundo artístico de los años 30: las brutales y ya conocidas acusaciones de «Diré cómo nacisteis» (el poema inicial de *Los placeres prohibidos*) enlazan con los apóstrofes violentísimos de «Vientres sentados», los versos que Cernuda dio a la revista *Octubre* como prenda de su conversión al comunismo, pero tampoco la nueva fe vino a resolver su auténtico problema.

→ De una o de otra forma, el problema de la comunicación espiritual con el público seguía siendo un importante torcedor de la literatura española y sería absurdo pensar que la aparente gratuidad de la vanguardia era un modo de sacudírselo de encima. Juan Ramón Jiménez, sin embargo, vio con cierta euforia el porvenir inmediato. Dedicó buena parte de los años republicanos a la reordenación de su obra y en 1936 las inevitables ediciones de *Cruz y Raya* tenían en la calle su colección *Canción*, inicio de una serie que truncó la guerra. Pero, a la vez que se producía su definitiva y violenta ruptura con los jóvenes de 1927 y abría nuevo frente contra la «poesía impura» de los nerudianos, dedicaba abundante espacio a su personal reflexión sobre la vida literaria e intelectual española, sobre las relaciones entre la ética y la estética, entre la política educativa y las letras, entre el escritor y la vida pública. Quizá lo mejor de todo ello ande por las numerosas «caricaturas líricas» que en 1942 recogió por vez primera con el título de *Españoles de tres mundos*. Son prosas brevísimas que intentan —y logran— captar por la intuición los rasgos determinantes de un español contemporáneo, y que ya había comenzado a escribir hacia 1914: [casi a la vez que Antonio Machado empezara las suyas en verso, con el mismo ánimo de fijar —con alguna ironía, no poca admiración e implícita conciencia de grupo— las dimensiones de la mutación española de la modernidad]. Las de Juan Ramón Jiménez empezaron a publicarse en *España*, pasaron a *El Sol*, algunas anduvieron por los cuadernos de la «Obra en marcha», y recogen un variado muestrario de inquietudes ajenas para las que eligió epígrafes generales muy significativos («Rudos y entrefinos de 98», «Entes de antro y dianche» —poetas jóvenes—, «Estetas de limbo», «Internacionales y solitarios»): [allí quedaron retratados Giner de los Ríos («leonzuelo relampagueante»), Manuel B. Cossío («pocos hombres me han parecido tan paisaje»), Ortega («la hipertrofiada frente»), Bergamín («delgado y largo de estirarse a cojer pájaros incoji-

bles»), Antonio Machado («lo mismo que el ordenado músico patético»), Jorge Guillén («se le ve la lira, lira de ópera»).

Ramón Gómez de la Serna («una estilográfica muy gorda, de carga roja») no vio con tanto optimismo zumbón el periodo final de la Edad de Plata. Como Juan Ramón y Machado, pertenecía por educación y estirpe a la gran burguesía liberal de la Restauración: el moguerío, a la de signo mercantil y agrario y al selecto cogollo del institucionismo; el madrileño Gómez de la Serna, a la burguesía suministradora de la clase política y, en su marco, a la emplazada en la izquierda monárquica. En los tres tuvo importancia excepcional la pelea por la emancipación económica y por la libertad del escritor y por el correspondiente análisis de la condición intelectual, aunque los caminos fueran muy diferentes. En Juan Ramón, el fondo pedagógico ① es individualista de la admirada Institución Libre de Enseñanza se alió muy bien con sus egoísmos veniales de poeta puro. En Machado ② —como se ha de ver—, el componente neokrausista inicial se decanta muy pronto hacia la [utopía populista]. En Gómez de la Serna ③ hallamos el menos vinculado de los tres a la tradición reformista ibérica y el más vinculado al internacionalismo de la nueva literatura, el descendiente más fiel de la insurrección romántica y bohemia y el único que se entrega al riesgo de vivir de la literatura.

A la altura de 1931 lo había logrado con no poco esfuerzo y, en buena medida, sacrificando lo que más de uno vería como dignidad del escritor. Pero aunque su éxito descansara en el funambulismo propagandístico (veladas de Pombo, conferencias pronunciadas en atuendos pintorescos, esporádicas presencias en el cine), importa más que consideremos los múltiples recursos con que un escritor español podía granjearse notoriedad y retribuciones condignas: si Ramón acudió a la cita del periódico —y no hubo escritor español que no lo hiciera, como sabemos—, también estuvo en las páginas exigentes de *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*, pasó el océano por dos veces —en 1931 y 1933— para encontrarse con su público y sus contratos americanos, fue el primer autor de libros que tuvo sección fija ante el micrófono de Unión Radio, etc. Lo que perdonaba difícilmente era la oscura conspiración de tantas cosas, contra su solitario, purísimo y arriscado oficio de escribir, [ya fuera por los enconos políticos (el fascista y algo psicópata Ramiro Ledesma Ramos había sacado una pistola en el homenaje pombiano al escenógrafo Bragaglia), ya por la veloz carrera de tantos compañeros de brega hacia los puestos de la nueva administración republicana]. En el *Almanaque Literario de 1934* (publicado por Editorial Plutarco, bajo dirección de Guillermo de Torre, Esteban Salazar Chapela y Miguel Pérez Fe-

rrero) presentaba una completa requisitoria contra el nuevo ambiente semioficioso y un planto por la independencia perdida y la pureza imposible: frente a sus muchos colegas que se habían hecho domines de Institutos de bachillerato (como «cursillistas» de un verano), «yo quedaba como el hambriento número uno de España y puedo ostentar ese número por todo lo que he hecho con treinta años —yo creo que quito años—: libros, artículos, emisiones de radio, conferencias, viajes, sin la interrupción de un día, sin contacto ninguno con la política, sin la protección inconfesable de los doctores generosos (...)» La República y sus intelectualoides olvidó ese mundo que conservaba el ideal, lo olvidó más que nadie y premió a los intelectuales reborondos, perezosos en butacas inglesas, premiosos de estilo y de investidura, lejanos a la nidada de esos pasajeros de calle que son los que podían hacer nacer otro romanticismo literario. ←

Aunque sin un nombre propio, es palmaria la antipatía a quienes como Pérez de Ayala acumulaban los cargos (dirección del Museo del Prado, Embajada en Inglaterra, secretaría del Ateneo... durante algunos meses), vivían de la enseñanza y su administración (Pedro Salinas) o, por un modo u otro, eran los nuevos oráculos de la política literaria (Enrique Díez-Canedo, Juan José Domenchina, etc.). Fueran resentimiento o simple escozor estos desahogos, fue el caso que Gómez de la Serna dedicó buena parte de su esfuerzo de esos años a una importante defensa e ilustración del arte moderno y, más aún, a la indagación histórica de vidas dedicadas, como la suya, a la creación. Las «biografías» ramonianas (*John Ruskin*, 1918; *Oscar Wilde*, 1921; *Azorín*, 1923; *Goya*, 1928; *El Greco*, 1935, más las *Efigies* de «malditos», en 1929) son retablos desmesurados donde importa más la imaginación que la exactitud, la voluntad y el destino personales que la historia de alrededor, la anécdota fantaseada que el análisis biográfico, la actitud ante el arte que la evaluación estética del resultado. Pero no por esto se convierten en puros *divertimenti* o en rimeros de episodios trágicos o chistosos: son el testimonio apasionado de vocaciones tempranas por el arte donde importa más la iluminación o el camino que la obra concluida, y donde cualquier traición al destino de escribir es condenada. Por eso achacaba egoísmo al buen Baroja, incapaz de ver más allá de los detalles, y por eso añadió en 1948 a su biografía de *Azorín* un epílogo violentísimo donde le califica de intrigante político, «pasmado» y piedra insensible «sin ese ojo central que tienen las piedras».

Ramón dedicó sus biografías y retratos a alumbrar algo de su entendimiento del heroísmo del creador, pero, como arriba indicaba, también menudearon las páginas teóricas sobre el *quid* del arte y

puede que algunas de éstas anden entre las mejores que escribió. *Ismos*, el libro de 1931, es, en este orden, un logrado intento de comprensión de los caminos de lo nuevo y de su profunda unidad («Primero creí que las escuelas eran cosa complicada y pitagórica; pero después he ido viendo que sólo eran “una figura” la figura creadora, solitaria y personal», porque «yo diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última, cosas que si quizá no podrá vivir nunca en vida declarada, las podrá vivir en la mente») y es además una respuesta a aquel primerizo *Ramonismo* de 1923, donde el escritor clausuraba el período insurreccional, entre modernista y futurista, de *El concepto de la nueva literatura* (1909) o de *El libro mudo* (1911). *Ramonismo* era, en realidad, un inventario personal de aquellas cosas —los ascensores, las amas de cría, el hombre de la uña larga, los troles del tranvía, los adornos de portal— que esperaban recibir «la fuerte expresión de las cosas»; los objetos en que Ramón veía cifrados los rasgos de la vida contemporánea: lo inquietante de su aspecto, lo efímero de su prestigio, su sobrevivencia fantasmal a la moda que los trajo, su incomprensibilidad. De esta visión del mundo —mundo urbano, entre lo castizo y lo cosmopolita, la pobreza y el lujo: símbolos madrileños— derivan dos importantes ensayos de estos años republicanos: de 1934 es «*Las cosas y el Ello*» —aparecido en *Revista de Occidente*—, sugestiva apelación al surrealismo en cuanto indagador de «las mil cosas que se ven y dan destellos de circunstancias», apoyada en una lectura muy personal del volumen de Freud *Psicología de las masas y análisis del Yo*, donde apareció por primera vez el concepto de «*Ello*»; de 1935 y de las páginas de *Cruz y Raya* es «*Ensayo sobre lo cursi*», corolario obligado de esa visión existencial de las cosas que ha traído la sociedad industrial que las envejece y la mentalidad moderna que decreta del mismo modo la obsolescencia de los sentimientos. Pero el «*Ensayo*» de 1935 es algo más que la más pura expansión ramoniana en su más íntimo venero de sugerencias: es una de las contadas muestras españolas que cabría incorporar a una antología de ensayos de estética del siglo xx universal.

Por aquellas fechas, no obstante, a las alarmas y búsquedas artísticas de Gómez de la Serna se unían los síntomas de una crisis personal que conjuró a medias su matrimonio americano con la escritora Luisa Sofovich y que supuso su separación definitiva de cualquier veleidad progresista. Aquellas tormentas interiores —que tienen algunos puntos en común con la conversión de Max Jacob— se perciben muy bien en varios escritos: las premoniciones de crueldad

cósmica y el ambiente de hostilidad en los comentarios de sucesos traídos por los periódicos que, con el título «Historia de medio año», le publicó Cruz y Raya en 1935; su obsesión por la muerte en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, de la misma fecha y editor, que es una suerte de *Antología de Spoon River*, más trágica y quevedesca que el libro norteamericano (que Ramón no debía conocer). Pero el libro más revelador de la crisis apareció el mismo año inicial de la guerra civil: el relato *¡Rebeca!*, con el que Ramón reanudaba sus «novelas de la nebulosa» y conseguía su mejor logro narrativo antes de *El hombre perdido* de 1946. Es tentador ver en el volumen de 1936 una apasionada transcripción del amor y la subsiguiente salvación de Gómez de la Serna-Luis por Rebeca-Luisita Sofovich, pero su importancia se agranda si consideramos que es la mejor manifestación del *amour fou* hispánico (Rebeca es el «nombre más pecaminoso y femenino que se le podía haber ocurrido») y la más virulenta epopeya de ese multiprotagonista solitario y angustiado, único héroe del ramonismo, atónito viajero de un mundo donde «el aviso de una cucaracha por debajo de la puerta es más grave... La sombra nos envía su tarjeta» o donde «es triste pesadilla la de haber visto un encaje sobre el respaldo de un asiento».

amour fou = amor loco

Los apócrifos de Antonio Machado

A Antonio Machado le recordábamos, sin embargo, izando con emoción la bandera tricolor que ondeó durante las jornadas abrileñas en el Ayuntamiento segoviano. Más de una vez debió pensar en aquella carta que, quince años antes, escribió a Unamuno para echar de menos aquel republicanismo de morrión y verbena que recordaba de sus años juveniles y que ahora le parecía reencarnado. Desde las lejanas fechas de Baeza había escrito poca poesía, aunque se le reconociera como uno de los mayores poetas de su siglo y hasta durante la Dictadura se le había rendido un homenaje semioficioso. Ideas sobre la lírica no le faltaban y puede que su abundancia misma contribuyera a la exigüidad de su producción: [no era fácil convertir en versos concretos sus reflexiones sobre la temporalidad esencial de lo poético, ni su desdén por la imagen sensorial y su preferencia por lo que cabría llamar «concepto sentimental». Los intentos de hacerlo habían ido por tres caminos muy diferentes: el poema filosófico de cierto empeño y concepción extensa; la copla de aire popular o la copla —algo campoamorina— de contenido moralizador, y, por último, el poema divagatorio y personal —poesía del recuerdo resuci-

tado— donde halló sus mejores logros, ya fuera cuando asistía con angustia al lento periclitar de un amor —el de Leonor, la muerta de 1912— o, con dignísima pasión de madurez, al despertar de uno nuevo —el de la enigmática Guiomar. En éstos consiguió sus mejores momentos, y el mejor ejemplo práctico de lo que podía ser una poesía temporalista, horra de cualquier pretensión metafísica, ceñida a una experiencia humana, aunque cabe dudar mucho que consiguiera aquella poesía «colectiva», plasmación de sentimientos anónimos, que —en un singular artículo publicado en la revista comunista *Octubre*— soñó que «pudiera venir de Rusia».

Machado, quizá por reacción a su propia inclinación, había sentido siempre una profunda aversión al solipsismo lírico y, como ya sabemos de páginas anteriores, a la causa profunda de tal cosa: la tradición de la filosofía idealista, heredera de Descartes y Kant, que vio como el peligroso legado absolutista del siglo XIX. De Henri Bergson había aprendido una posible superación psicológica del gran abismo epistemológico que podía haber entre la conciencia del yo y la realidad de «lo otro», y, durante los años baezanos y segovianos, acabó haciendo de ese dilema filosófico un problema personal que nunca resolvió del todo —la pugna entre el sueño erótico y la mujer real, enrarecido por años de soledad y otros de insatisfacción— y un problema moral y aun político —la aceptación de los demás, la creencia en una vida colectiva de dimensión «nacional» (utopía donde heredaba mucho del institucionismo).

Por más que aquellos reajustes le comprometieran, Machado decidió vivirlos por delegación en una pluralidad de escritores apócrifos (que nunca llegaron a heterónimos). Abel Martín, «poeta y filósofo» sevillano (1840-1898), compareció por primera vez en las páginas finales de las *Poesías completas* machadianas de 1928 e incrementó su participación en las revisiones de 1933 y 1936: al autor de *De la esencial heterogeneidad del ser* le cupo la peor parte de la especulación filosófica y hubo de naufragar en un intento malogrado de convertir su tosca monadología, a lo Leibniz, en una franca aceptación de la realidad otra. Que, como dice el famoso logogrifo de las *Nuevas canciones*, «el ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas. / Es ojo porque te ve». Y esto siempre fue difícil de aceptar para aquel gran perplejo que en sus «Últimas meditaciones» pedía «un grano de alegría, un mar de olvido», y del que su malintencionado cronista apuntaba rasgos tan definidores como penosos de su biografía erótica («Pero a veces sabe Onán / mucho que ignora Don Juan»; «En el mar de la mujer / pocos naufragan de noche. / Muchos al amanecer»).

El otro gran apócrifo de Machado, Juan de Mairena, carece del

perfil trágico que hace inolvidable a Abel Martín. Sevillano de 1865, muerto en 1909, profesor de Gimnasia en un Instituto donde impartía gratuitamente cursos de Retórica y Sofística, Mairena se echa a la espalda la metafísica de su maestro y prefiere rodearla —no en vano profesa las insólitas disciplinas señaladas— con algo de ironía y no poco escepticismo. Pero Mairena es, sobre todo, el portavoz de las ideas literarias de su creador: un antirromántico que cree, sin embargo, en la poesía sentimental hasta el extremo de haber inventado un «aristón poético» o «máquina de trovar» que logra componer coplillas al registrar «de una manera objetiva el estado emocional, sentimental, de un grupo humano (...) como un termómetro registra la temperatura o un barómetro, la presión atmosférica» y que, por otro lado, reflexiona sobre la sinceridad del barroco español —a medias entre la antipatía y la honda comprensión— o sobre el milagro comunicativo de las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre.

Nacido a la sombra de Martín, Juan de Mairena es, sin embargo, protagonista absoluto del libro de su nombre, publicado en 1936 con el divertido subtítulo de «Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo». Por boca de éste, Machado aconsejaba que «la prosa no debe escribirse demasiado en serio» y puede que la obediencia a ese principio sea el perdurable secreto de un estilo donde la sentencia aguda, el donoso coloquialismo, el arte de rematar con un oportuno «puede ser» o un «viceversa», la concisión de un diálogo de sofista zumbón..., son la mitad del secreto del encanto de *Juan de Mairena*, ilustre autor de aquellos «sermones» de Rute y de Chipiona que conocemos fragmentariamente. La otra mitad reside en haber acertado el tono de una filosofía de café que, si no es popular, debe muy poco a la tradición amonestatoria del populismo español (la de Unamuno, por ejemplo). El sueño de Mairena es aquella Escuela Popular de Sabiduría Superior que, sin embargo, está muy cercana a la idea de «demótica» que el Rector de Salamanca había acariciado a principios de siglo como redención del pensamiento estéril de los intelectuales. Que «en nuestra literatura —decía Mairena— casi todo lo que no es folklore es pedantería». En el «casi» está, por supuesto, una notable diferencia —Cernuda o Gómez de la Serna, por citar casos muy próximos, andan al otro lado de ese adverbio— y Machado, sin embargo, dejó entre paréntesis las excepciones, como hubo de dejar tantas cosas de una sociedad que ya era moderna y que andaba refnida con el mundo de eutrapélico humanismo de ese Sócrates rural que gustaba de las libaciones, de las señoras de buen ver, de la poesía de Lope de Vega y del aroma de las tertulias de casino.

Cruz y Raya (1933-1936)

Debemos entender esa *dimisión* machadiana de la *intelligentsia* como una respuesta a la tentación, bastante común en tiempos de crisis, de poner la literatura al servicio de algo o, cuando menos, de otorgarle una trascendencia de testimonio y aun de testamento. Y por eso, precisamente, cuando José Bergamín prologaba una reciente antología de su revista de 1933, *Cruz y Raya*, situaba su «lenguaje espiritual» bajo el triple patrocinio de Unamuno, Ortega y Antonio Machado, tres formas muy distintas de entender la relación con el público español: [el tuteo individualizado y algo clerical de Unamuno, el pulcro «usted» de los escritos orteguianos, el «vosotros» de dómine humorista que usaba Juan de Mairena.] Y de todos tuvo algo aquella revista que quiso llegar «hasta la raíz espiritual» de los tiempos que corrían «lo mismo en la oscura entraña de su historia que en la celeste claridad racional de su pensamiento», que se acogió a un lema de Nietzsche («un sí, un no, una línea recta, un fin») y que puso en su mismo título un signo de contradicción (la cruz y la raya que pueden valer por un más y un menos) y otro de apocalipsis (como frase hecha, «cruz y raya» vale por «borrón y cuenta nueva»). *Cruz y Raya* —y su verdadero factótum, Bergamín— heredó de Unamuno el ánimo de contradicción y mucho de su lenguaje (la manía etimológica, los juegos de palabras, el léxico arcaizante, el gusto por la paradoja); de Ortega, su peculiar voluntarismo histórico y un modo de tratar tipográficamente la comparecencia pública de lo intelectual; de Machado, una concepción de la vida nacional y un reflejo populista al abordarla como tema.

Cruz y Raya significó, por muchos motivos, un punto límite en los comportamientos y esperanzas del escritor español y fue epígono, tan brillante como forzoso, de casi todo cuanto le había precedido: el sueño de un nacionalismo cultural habitable, la reespiritualización de la vida colectiva, la concepción del arte como emanación de una coherencia moral, la tentadora posibilidad de abolir con todo esto las barreras que separaban las minorías de las mayorías. Y puede que esa condición de extremo final de una tradición agudizara también las contradicciones que le eran inherentes: eligió como programa un catolicismo progresista —de abolengo francés— que era manifiestamente inoportuno en una España que peleaba por su laicización; extremó en la tipografía, en el lenguaje y aun en su concepción (preferencia del comentario o la síntesis), el tono minoritario que, sin embargo, nunca fue su objetivo.

No le acompañó precisamente una excesiva claridad política, quizá por la elevación con que quiso plantear el tema. Nació en 1933 con los comienzos del «bienio negro» y si lo vio desalentador, tampoco trató con mejores modos a la situación precedente —colaboración de las izquierdas burguesas con el partido socialista—, obra toda del «escritor y ex gobernante demagógico de la revolución en entredicho (del) literato Azaña (que) le faltaba la hache de hacer lo que se dice» («La revolución en entredicho y la contrarrevolución en entreacto», núm. 8, noviembre de 1933). Más tarde, secundó sin ambages, los manifestos de intelectuales franceses de 1934 y 1935 contra la fachada católica de la represión del socialismo en Austria y contra la amenaza de una nueva guerra. Vivió el auge de los fascismos europeos y fue tajante en su condena del nazismo (Eugenio Imaz, «A Dios por razón de Estado», 9, diciembre de 1933); aun que su jovencísimo redactor José Antonio Maravall anduviera más tibio al valorar «Ordre Nouveau» («La revolución para el hombre», 15, julio de 1934). Y es que la nostalgia de una revolución humanista, de una remoción de conciencias, iba siempre acompañada de una aversión visceral a las revoluciones concretas y, por supuesto, de una peligrosa tendencia a aceptar cualquier forma de fe y de pasión como salvoconducto ideológico (lo que, por ejemplo, sirve a Bergamín para descalificar a los dos bandos enfrentados en la revolución asturiana de 1934: la anarquía ha sustituido a la disciplina tanto entre los insurrectos como entre los servidores de un Estado sin prestigio ni convicción de su propia dignidad).

Este hambre de fe y de vida espiritual hizo mucho más claro su concepto del arte que su equívoca pasión política. Ya en el número 2, el crítico de arte Manuel Abril rectificaba las tesis orteguianas sobre la «deshumanización del arte» porque la llamada «deshumanización» —la quiebra de lo meramente sentimental— «eleva a este (arte) y lo superhumaniza, haciéndolo coincidir con el Hombre». Si el arte nuevo evita las formas vivas —como dijera Ortega—, es, apostilla su glosador, porque «no busca lo vivo para el poder vivir, sino que vitaliza él por su cuenta, pues que crea». En resumidas cuentas, se aceptaba la superficie del ensayo orteguiano y se daba un brusco giro filosófico a su fondo: lo que en Ortega era comprobación de la mutación de la razón histórica, aquí se trueca en comprobación del trasfondo eterno y creador de lo artístico. Lo que en Ortega era laicidad e historicismo, aquí —y no por única vez en las lecturas orteguianas de los redactores de *Cruz y Raya*— se convierte en misticismo y esencialidades. A líneas de argumentación muy similares corresponde otro trabajo de Abril (núm. 7, octubre de 1933)

que comenta «Las sílabas de Dios o la poesía pura», tras la reciente muerte del definidor de aquella moda, el abate Brémond, pero quizá aun sea más explícita la inclusión (núm. 25, abril de 1935) de un trabajo del neoescolástico francés Jacques Maritain sobre las nuevas formas musicales que resulta una curiosa articulación tomista (la inspiración es la forma; la gama de sonidos, la materia) de un vocabulario estético (intuición, maravilla, misterio...) esencialmente post-simbolista: indudablemente, el ideal de quienes concebían la práctica del arte como una experiencia religiosa y un acercamiento al espíritu.

No es casual, por tanto, que *Cruz y Raya* fuera una revista mucho más «literaria» que las estudiadas hasta ahora y que, como tal, buscara —en la expresión moderna o en el pasado español— las formas que eran más afines a su particular concepto de lo artístico. En primer lugar, desde luego, las voces más inquietantes del pensamiento cristiano —desde San Basilio y el maestro Eckehart hasta novedades tan insólitas como Coventry Patmore o Gerald Manley Hopkins—, pero, por encima de todo, estuvo su labor editorial (la hemos encontrado ya en las más significativas convocatorias de la lírica de los años 30) y su búsqueda de lecturas nuevas entre los poetas clásicos españoles. Nunca una revista general hizo tanto por el cambio de la sensibilidad filológica y por la articulación de un renovado canon de clásicos que, desde entonces, ha seguido imperando hasta hoy: en sus páginas, Luis Cernuda presentó sus antologías de Juan de Arguijo, Francisco de Medrano y Francisco de Rioja (núm. 36); Pablo Neruda, las suyas de Quevedo (núm. 33) y Villamediana (número 28); José María de Cossío, las de Francisco de Aldana (número 13) y Pedro Espinosa (núm. 7); «Ramón Sijé», la de San Juan de la Cruz; Dámaso Alonso, la de poesía lírica de Gil Vicente, etc. En otro orden, *Cruz y Raya* ofreció también ensayos de crítica literaria que siguen siendo tan modélicos como los de Joaquín Casaldueiro y Luis Cernuda sobre Bécquer, los de Cossío sobre Calderón y Espinosa, el de Menéndez Pidal sobre la lengua del siglo XVI, o los de José Fernández Montesinos sobre Gracián, Cadalso y Lope de Vega. Tratar de literatura no era sólo una afición de su director, José Bergamín, que escribió a su vez con mucha gracia sobre «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja»: era todo un síntoma de la concepción estética del nacionalismo que profesaban sus redactores y era un modo de hablar —casi el único que quedaba— aquel «lenguaje espiritual» que quisieron arraigar en tiempos tormentosos. Pero, en buena medida, una generación más joven, que ya se asomaba a las páginas generosas de *Cruz y Raya* —la de los Rosales,

R
x
PROBLEMAS

Vivanco, Juan y Leopoldo Panero—, aprendió en ellas el humanismo transido y heorromántico que ya prenuncia el mundo espiritual de los años 40.

Las revistas del compromiso: Octubre y Nueva Cultura

[Vista desde la otra orilla temporal de la guerra civil, la ambigüedad política de *Cruz y Raya* se agiganta.] Si Giménez Caballero presumió alguna vez de haber alumbrado en *La Gaceta Literaria* a las dos grandes trincheras juveniles —comunistas y fascistas— de la guerra civil, Bergamín reunió en fechas más próximas al conflicto gentes de los dos bandos y aun víctimas de todos. Pero estos son datos que resulta peligroso, sobre injusto, extrapolar desde 1940 a 1936. Baste decir que aquella debilidad por la fe apasionada nunca fue bien aceptada en los medios literarios radicales que vimos surgir hacia 1930 y en 1935 y por esto José Bergamín polemizó con Arturo Serrano Plaja en las páginas de la propia *Cruz y Raya* y en las de *Leviatán* (revista del ala «caballerista» del P.S.O.E.) a propósito del compromiso de los intelectuales y con el pretexto más inmediato del I Congreso de intelectuales por la Libertad de la Cultura. Pero ésta fue una polémica cortés si se compara con las expresiones que Bergamín y su revista merecieron a una publicación, la valenciana *Nueva Cultura*, directamente vinculada al partido comunista y a los esfuerzos de asociación antifascista de intelectuales que por entonces auspiciaba el Komintern soviético. Para José Herradón («*Cruz y Raya*, el tentáculo más fino del pulpo monopolista», núm. 6, agosto-septiembre de 1935), la revista de Bergamín formaba parte de un plan consciente de captación de la pequeña burguesía intelectual «para demostrarle que el catolicismo no sólo es el cerrilismo, sino que tiene también una parte pintoresca, "liberal", "europea", "aunque muy española"; que Santa Teresa está a la altura del mejor poeta puro de la última hornada exquisitista (...). Nadie más a propósito para llevar a cabo esta labor que el afirmativo-negativo José Bergamín, fino malagueño de playa, que no ha podido olvidar su educación profundamente católica, influenciado además por Jean Cocteau, que representa en Francia, con Max Jacob, la desviación mística del *snobismo* grancapitalista de la postguerra. El "agudo" José Bergamín, situado en el centro de la última generación literaria, ha recibido plenos poderes del genio dorado de los consejos de administración del trust jesuitista: del gran Don Valentín Ruiz Senén (...) para que haga la competencia a la *Revista de Occidente* de Ortega, algo indiferente

→ ¿develador?

en materia religiosa. La colaboración se paga el doble, el papel es doblemente caro, no importa el déficit anual».)

Ni una sola de estas imputaciones era cierta, pero, en el fondo de ellas, había un hastío y un rechazo muy reales de determinadas formas de mitificación de la profesión literaria, que ya hemos visto en la revista *Nueva España* al enfrentarse con *La Gaceta Literaria* y en la pluma de Ramón J. Sender al valorar la desaparición de la Editorial C.I.A.P. Y, desde los supuestos y las urgencias perentorias de la vida material española, alguna razón histórica asistía al insidioso [debelador] de Bergamín cuando denunciaba la vía nacionalista en cuya tradición se amparaban tantos, como, por lo mismo, tampoco faltaba razón a quienes reprochaban a los nuevos escritores su complacencia en la menguada pero confortable sociedad literaria que la República había logrado para ellos: dos aspectos —la fidelidad a una idea de «literatura nacional» y el empeño por la profesionalización del escritor— que eran, como sabemos, dos caras de la misma moneda. El pintor Josep Renau, alma de *Nueva Cultura*, había visto con sagacidad las hipotecas del primero y en el manifiesto editorial de su revista (núm. 1, enero de 1935) lo presentó como una consecuencia del arcaísmo de la vida española donde «la espada y el crucifijo proyectaron el fatalismo mortal sobre la historia de nuestra cultura» y donde «los aires frescos del Renacimiento chocaron en nuestras fronteras». De resultados de aquello todavía «la añoranza de la Inquisición, del 90 por 100 de analfabetos, de los Cristos sangrantes y atormentados, tiembla como sueño postrero en el pensamiento fósil de *Unamuno* y todos los «animadores» del cuerpo decrepito de la España medieval». Con no menor ánimo inquisitorial, César Arconada se pronunció en el primer número de *Octubre* (junio-julio de 1933) sobre la falacia de la independencia moral y crematística de los escritores españoles: «La contrarrevolución, la reacción, el fascismo o el 'catolicismo de la cultura' tiene defensores y adeptos en Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas. (Por otro lado, existe una corriente favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía. Es decir, a que en un medio tranquilo, apolítico, una burguesía culta posibilite la vida y el relieve social del escritor como en la época de «Azorín» y Baroja. Esta tendencia que defienden Jarnés, Obregón, Gómez de la Serna, Salazar Chapela, etc..., es equivocada (...). Y, por último, aumenta cada vez más el número de escritores que, como Arderíus, Sender, Prados, Alberti, Roces, han comprendido todo el significado de estas horas decisivas en que vive el mundo.»

La frase final de Arconada es altamente significativa. «Compre-

escisión
2

escisión
extinguir.

der el significado de estas horas decisivas», vivir en el temblor y el gozo de la inminencia de la revolución pero, a la vez, en ese apocalipsis de horror capitalista que presentaban los fotomontajes de Renau o las secciones gráficas de ambas revistas, era someterse a una compleja autodisciplina, delegar una parte del pensamiento en una célula de camaradas, en las decisiones de un líder taciturno y, a menudo, en un despacho de la Plaza Roja que jamás se vería. Es fácil horrorizarse de la buena fe y aun del masoquismo del militante y de quienes el burlón Trotski había bautizado como «compañeros de viaje», pero no lo resulta tanto entender lo mucho que la nueva fe proporcionó a quienes se acercaban a ella. Es tentador escandalizarse de las líneas redaccionales con que *Octubre* acogía los nuevos poemas de Emilio Prados, Luis Cernuda o Arturo Serrano Plaja («Los poetas, saliendo del rincón de su intimidad, situación mística que les llevó a la decadencia creadora de su clase, se incorporan al proletariado (...) fueron el grupo (apolítico) más importante de la poesía burguesa española»), pero es más complicado entender las razones por las que los dos primeros citados, cuando menos, sublimaron en la revolución su violenta náusea contra la cara oscura de su tiempo, para escribir poemas tan intensos como «Vientres sentados», de Cernuda, o «No podréis» y «¿Quién, quién ha sido?», de Emilio Prados. Y si resulta fácil la incredulidad ante aquel desconocido obrero Luis Alonso Sender, cuando confiesa que su lectura predilecta es *El Estado y la Revolución* de Lenin, «aparte de las innumerables obras de literatura burguesa que se han producido», es menos cómoda la sonrisa cuando leemos la carta de Romain Rolland a Gladkov en defensa del individualismo y la libertad en la nueva fase de la historia, y la inteligente respuesta de Anatol Lunacharski a sus alegatos.

Cabe señalar, con todo, que los voluntarismos de catecúmeno fueron más frecuentes en *Octubre*, la efímera revista de 1933 fundada por Rafael Alberti y María Teresa León, que en la valenciana *Nueva Cultura*, donde actuaba —bajo la autoridad de Josep Renau— el único grupo comunista de cierto vuelo ideológico. Ambas publicaciones compartieron una misma técnica visual (la agresividad e intención de la parte gráfica es mayor, sin embargo, en la levantina) y temas muy parecidos (la admiración por las conquistas soviéticas —mayor en *Octubre*—, la denuncia del fascismo —más aguda en *Nueva Cultura*—, la lucha anticolonial, un puritanismo revolucionario ante el exhibicionismo sexual de la mujer); pero la crítica cultural de tema español en la última citada es mucho más interesante: el Congreso del Pen Club celebrado en Barcelona, las ideas del orteguiano Fernando Vela, la defección de André Gide de las filas comunis-

tas, el populismo de Unamuno, las tesis de «Fray Cangrejo» Marañón sobre la vida amorosa... fueron objetivos de sátiras y análisis nada vulgares. No faltó la amonestación al compañero equivocado (la importante carta abierta al escultor Alberto publicada en el número 2), ni alguna notable manifestación de independencia intelectual: tal fue el caso del comentario de Juan Gil-Albert sobre el film *Éxtasis*, de Machaty (donde el público español pudo contemplar el bello desnudo de Heddy Lamarr flotando sobre el agua), que suscitó protestas de algún lector y que, sin embargo, fue defendido por una oportuna nota redaccional en el número siguiente, tercero de la revista. Mucho más complejo y valioso fue, en efecto, el mundo de *Nueva Cultura* y quizá el mejor testimonio lo ofrezca su entrega monográfica *Problemas de la Nueva Cultura* (primera de una serie que no se continuó) sobre el romanticismo (abril de 1936). A la convocatoria —primer centenario del nacimiento de Bécquer— respondieron con sus trabajos Gómez de la Serna, Antonio Espina, Cernuda, Altolaguirre, Bergamín, Rosa Chacel, Arconada, Serrano Plaja, María Teresa León, Rafael Alberti, Burgos Lecea y León Felipe (se incluyeron además sendas viñetas de dos obras recientes, ambientadas en el siglo XIX: *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, y *Mr. Witt en el Cantón*, de Sender). Ningún termómetro mejor que aquel aniversario para calibrar las fiebres de 1936, cuando cinco años antes Díaz Fernández había proclamado el retorno del romanticismo y Alberti, la vuelta a Bécquer; ahora lo señalaban muy bien las palabras finales del «Mensaje a la juventud española» que encabezaba el número monográfico: «Pretendemos con él que la lección romántica no se diluya entre fuentes rotas y gestos pálidos. A la simbología romántica oponemos el vivir romántico. Sabemos que las golondrinas y las palomas vuelven, pero las nuestras traen en el pico su necesaria bandera de combate.»

La joven poesía de 1934-1936. Miguel Hernández

Como ocurrió en 1927 con el de Góngora, los centenarios de 1935-1936 reflejaron también el rumbo de los nuevos momentos —el de Lope, la vocación de un arte popular; el de Garcilaso, la clásica contención de la efusividad—, aunque ninguna tuviera la importancia sintomática de aquél que, con el pretexto del nacimiento de Bécquer, conmemoró lo romántico. Fueron todas celebraciones que encajaron muy bien con la reflexión rehumanizadora de los años 30 y, dígame también, con un clima de desorientación, apocaliptismo y

[Luis Alonso Sender]

aun masoquismo que se acusó, sobre todo, a partir de 1934, tras la revolución de Asturias y en pleno contrarreformismo republicano.

Aquella misma primavera llegó a España Pablo Neruda, primero como cónsul de Chile en Barcelona y luego, con rango de cónsul general, en Madrid. Acababa de publicar los dos libros de *Residencia en la tierra* y raro era el poeta joven español que no se hubiera estremecido con aquel mundo de cenizas, sales marinas, barcos oxidados, maniqués inquietantes, extrañas hembras posesivas..., que definían la ética de una soledad cósmica donde la propia ropa parecía tener vida independiente de su dueño. Aquel invierno, sus admiradores le ofrecieron una edición de los «Cantos materiales» que cerraban su libro y que había impreso Manuel Altolaguirre. (El piso de Neruda y de Delia del Carril en la madrileña «Casa de las Flores» se convirtió pronto en un cuartel general de la nueva poesía, y su revista *Caballo Verde para la Poesía* (4 números entre octubre de 1935 y enero de 1936) en el permanente manifiesto de «una poesía impura, como un traje; como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas y negaciones, dudas, aspiraciones, supuestos».)

→ Es exagerado, sin embargo, achacar a la revista de Neruda un cambio radical en la poesía española y, menos aún, la paternidad de la poesía «social». Reaccionaba, de hecho, contra la tradición excesivamente limitada del postsimbolismo español, pero en un sentido que no es difícil ver en los mismos poetas del 27 (y así se ha subrayado páginas atrás) y, por otro lado, desde unos supuestos que no eran ajenos a la misma historia del simbolismo europeo. El primer número se abría con un poema de Vicente Aleixandre, incluía el «Nocturno del hueco» (de *Poeta en Nueva York*, de Lorca) y acababa con un poema romántico de Leopoldo Panero; el segundo, se iniciaba con el clásico «Himno a la tristeza» de Cernuda e incorporaba «El hondo sueño» de Jorge Guillén. Toda polémica supone injusticias y simplificaciones y, en este caso, algunas andanadas alcanzaron a Juan Ramón y su descendencia más directa. Pero, a la altura de 1935, el poeta de Moguer vivía un aislamiento entre voluntario y cicatero, mientras quedaba ya muy poco de la relativa unidad lírica anterior a 1929 y cada cual exploraba por su lado las muchas posibilidades de la poesía moderna: Altolaguirre y Neruda las recogieron con notable amplitud de criterio.

Ese propósito incluía la obra de los escritores más jóvenes, a los que, años después, se bautizaría como «generación de 1936», pero

que no siempre es fácil segregar, ni por la edad ni por los horizontes mentales, de un importante sector de sus antecesores inmediatos. Puede que tuvieran poco que ver con Salinas o Guillén (catedráticos que estrenaban la cuarentena de su edad) y que vieran en Benjamín Jarnés un protector más que un colega, pero poco más que el prestigio les separaba de Cernuda, Prados, Alberti, Altolaguirre e incluso de García Lorca o Bergamín. La poesía directamente política fue una parcela mínima que cultivó Alberti (*Consignas*, 1933; *Nuestra diaria palabra*, 1936), alternando las composiciones populares y pegadizas, la sátira virulenta (que entronca a veces con Quevedo) y el poema entre confesional y profético. José María Morón y Pascual Pla y Beltrán comparten el honor de ser los primeros autores decididos de «poesía social», pero tanto uno como otro son testimonios —cierto que menores— de dos lógicas hipotecas: manejar unas herramientas artísticas que no son ajenas a la tradición inmediata y situar su propia conversión, su angustiado descubrimiento del dolor colectivo, en el centro de la expresión poética, por más que este umbral haya de ser obligadamente traspasado al encuentro de certezas solidarias. Lo que viene a ser el significado último de libros más logrados: *Candente horror* (1936), de Juan Gil-Albert, publicado por las ediciones de Nueva Cultura; *Vivimos en una noche oscura* (1936), de César M. Arconada; *Destierro infinito* (1936), de Arturo Serrano Plaja. Los títulos son ampliamente reveladores de la común actitud de ruptura, revuelta y esperanza, que ansía el signo bautismal. Nada más explícito que la evocación de aquellos «tus relatos prodigiosos» de la «voz telúrica» que Juan Gil-Albert oye de «Radio Central Moscú» en el último poema de *Candente horror*

cuando a las diez de la noche podemos oírte
apenas velada por el sórdido respirar europeo,
a esa hora en que nuestro tumulto interior se hace piedra inescrutable
de una jornada como tantas,
odio vivido de rapiñas mutuas, asco impelente, horror.

Porque aquel «odio vivido» podía ser tan concreto y personalísimo como el que Alberti apostrofaba en la serie «La familia (poema dramático)», recordando a la suya de bodegueros acomodados y usando también, como Gil-Albert del «nosotros» triunfal como voz del poema:

Os marcháis,
viejos padres,
viejas madres y tíos,
con vuestro Dios lo mismo que vosotros,
con vuestras regias vírgenes y santos (...)
Sentimos cómo os vais
y no queremos reteneros.
Como angustiados resistís a esta impuesta partida,
a esta pérdida
que os la precipitamos a empujones,
a grandes paletadas de odio.

Tales deseos lustrales, tal nostalgia de inocencia, no eran privativos de los poetas conversos, sino un registro generalizado que, por supuesto, cundió más en otras latitudes políticas. Por eso, la entrega erótica, el encuentro con la naturaleza, la confesión intimista, la recuperación de una retórica más azezante y menos extática, son rasgos —comunes a veces con la llamada «poesía social»— que aparecen después de 1934 en numerosos poetas. Están en *La voz cálida* (1934) de Ildefonso Manuel Gil, en *Misteriosa presencia* (1934), sonetos de Gil-Albert, en *Marea de silencio* (1935) de Gabriel Celaya y, sobre todo, en *Abril* (1935) que es el afortunado comienzo de Luis Rosales, tan significativamente vinculado a la poética y a la amistad de Cruz y Raya. Un año después, 1936 es también una cita espléndida de libros de ese tono, como lo fue de los del grupo «social»: Germán Bleiberg recoge sus *Sonetos amorosos* (incorporación de una construcción manierista a una poética existencial, cuya influencia fue muy sensible en los años siguientes); Juan Panero publica sus *Cantos del otrecimiento*; Luis Felipe Vivanco, los *Cantos de primavera*.

Años después, el más conocido de todos aquellos poetas en agraz fue Miguel Hernández, dotado como ninguno de ellos para el malabarismo formal, pero también más que ninguno paradigma de las desorientaciones poética y moral que la época implicaba. Una y otra se explican por su formación provinciana y su llamativa precocidad, mejor que por aquella humildad de su origen que fue su temprana leyenda: su libro de 1933, *Perito en lunas*, escrito en personales e impecables octavas, revela abundantes lecturas y propone un singular maridaje entre lo neogongorino y cierto sector del simbolismo francés que cabría relacionar con la familia española de Pierre Reverdy. Todo son metáforas, doblegadas por el ritmo del endecasílabo, que trenzan una visión humorística de un mundo campesino y cotidiano que, al poco, fue para Hernández pretexto de sentimientos y poemas muy distintos. En 1934 colabora con asiduidad en los cuatro núme-

ros —dos son dobles— de *El Gallo Crisis*, revista de su Orihuela natal, hijuela del neocatolicismo de Cruz y Raya tanto como lo es de un espiritualismo nacionalista (que suele transgredir apasionamientos que vedó la publicación de Bergamín), de un encendido culto a Gabriel Miró y su estética existencial y telúrica, y, por encima de todo, de la personalidad de José Marín Gutiérrez, «Ramón Sijé», que fue su director y personalidad nada vulgar. En su número 5-6 (significativamente fechado en la «Pascua de Pentecostés»), Hernández publicó su «Silbo de afirmación de la aldea», poema más admirado que admirable, que resume muy bien lo que aprendiera del espíritu de *El Gallo Crisis*: una orgullosa afirmación campesina que, en la forma —aparentemente simple y coloquial; realmente nada sencilla— recuerda mucho en intención y manera a las salidas eglógicas que se permitía Lope de Vega. <—*

Nada, sin embargo, autoriza a ir demasiado lejos en la exégesis de las intenciones de un poeta que tanteaba con pasión y que solía ser más víctima de su brillantez que lo fuera Lorca. Pero si éste no lo fue nunca de su propio mito personal, Hernández tendía a serlo del suyo de pastor-poeta, tanto como lo era de sus facultades mímicas y de la personalidad de sus mentores. A pesar de todo, su volumen de 1936, *El rayo que no cesa*, es un libro decisivo en la poesía española del siglo xx y su influencia larguísima podría igualarse a la del *Romancero gitano* o a la de *Residencia en la tierra*. Se trata de una colección de 27 sonetos (más el poema de obertura, el extenso «Me llamo Barro, aunque Miguel me llame», y la famosa elegía a la muerte de Sijé) que publicó Altolaguirre en su Colección Héroe; un esfuerzo de forma y creatividad que evidentemente no merecía el «cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya», que este neopetrarquista desdeñado consigna, para escarnio de la destinataria, al frente de su libro. Como los poemarios de Lorca y de Neruda que, no por casualidad, he citado, *El rayo que no cesa* se sustenta en un mundo de tenaces imágenes inolvidables —el toro, el cuchillo, la negrura, la arena—, de presencias y colores, de la exaltación del mito masculino, nuevamente subrayado por un tono campesino al que enciende una explícita apelación sexual. Y todo subrayado por una rigurosa construcción del soneto aprendida en la poesía barroca: plurimembraciones, correlaciones, anáforas, etc.; odres veteranos que contrastan con una dicción donde lo culterano se mezcla con la expresión coloquial y cancioneril y con la imagen de abolengo surrealista. Un horizonte de estilo, en suma, que se había de ajustar como anillo al dedo en los rumbos poéticos que Hernández navegó en los años de la guerra y que ya empezaban a presentirse

Luis
Neruda

en sus inmediaciones: «Vecino de la muerte», el poema que le produjo el número primero de *Caballo Verde para la Poesía*, registra una inquietud mucho más urgente y real que los sonetos de amor. Y ese mismo desasosiego viene a transir poemas escritos entre 1935 y 1936, entre los que están sus mejores hallazgos: el portentoso «Mi sangre es un camino» (que horrorizó a «Ramón Sijé» por su violencia nerudiana), «Sino sangriento», «El ahogado del Tajo (Gustavo Adolfo Bécquer)» y las odas a Pablo Neruda, Vicente Aleixandre y Raúl González Tuñón, padrinos sintomáticos de una sin-gladura «social» que asumió —ahora sí— con pasión auténtica y con la misma puntería expresiva con que había surgido para la poesía española.

[*Los narradores de la desmoralización:*] Carranque de Ríos, Sender, Max Aub

La narrativa tiene menos nombres de relieve, aunque prosiguió la línea de relatos realistas que vimos aparecer hacia 1930 y que, como entonces, sería inexacto agrupar en una «escuela» de novela social. Como en el caso de la lírica, hubo una menguada producción de novelas de propaganda revolucionaria, porque los escritores tendieron a elegir vías más indirectas para señalar la inevitabilidad de la aurora insurreccional. Se prefirió describir sectores sociales marginados a la pintura del proletariado luchador, atrajo más la reflexión moral sobre la ruina de la sociedad injusta que la presentación de lo que había de consumir su destrucción, predominó el final trágico —abierto a una esperanza que nunca podía cumplir el héroe— sobre la conclusión feliz. En todo caso, los años republicanos vieron la confirmación de una brillante carrera —la de Ramón J. Sender— y la fulgurante trayectoria de otra, la de Andrés Carranque de Ríos, cortada el verano de 1936 por un cáncer de estómago.

Fue el de éste, sin duda, el ejemplo español más conspicuo de escritor «proletario» al modo francés de los Charles-Louis Philippe, Vildrac o Guilloux que permitieron a Henri Poulaille hablar de 1930 como de un «nouvel âge littéraire». Carranque ejerció un montón de oficios y publicó muy poco antes de que Espasa-Calpe le editara en 1934 *Uno*, su primera novela. Apareció prologada por Pío Baroja —a quien el autor había conocido durante la filmación de *Zalacáin el aventurero*— y, en rigor, debía al novelista vasco, más que la breve presentación, todo un arte de narrar. De él derivaba el estilo muy simple, pero muy entregado a la captación del detalle circunstancial,

la técnica de hilvanar escenas sueltas y de confiar al diálogo las cavilaciones de los personajes, la multiplicidad de tipos quemados en un solo episodio, la tendencia a la arbitrariedad psicológica, y, por supuesto, la elección como tema central de la humillación y el orgullo de pequeño-burgueses desclasados. Pero es de justicia reconocer que Carranque supo dar un vuelo más amplio a lo que en Baroja no pasaba, a veces, de tendencias. La construcción dispersa y aun simultaneísta de narraciones como *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936) —las dos últimas y mejores de Carranque— debe su inspiración a Baroja (no hay sino observar la técnica de titulación de capítulos), pero aún es más deudora del montaje cinematográfico. La oscura preferencia barojiana por las reacciones morales violentas y los actos gratuitos se convierte aquí en norma y, del mismo modo, las escenas de humillación —el recital de poemas de Machado por Álvaro Giménez en el casino de Manzanares, las relaciones de Felipe con la viuda Luisa y su ahijado Tony, la muerte de este niño, en *Cinematógrafo*; las peripecias parisinas de Julio Montana o su corta carrera de *macquereau*, en *La vida difícil*— tienen una intensidad que es difícil hallar en los mejores momentos de Baroja, sin que por esto los rasgos de sensibilidad —las meditaciones de Montana en el barco remolcado a Santander, el afecto de Felipe por Álvaro— sean menos punzantes. En Carranque había más que una promesa literaria y mucho más que un honesto cronista de la insurrección radical —el tema cuartelero de *Uno* o las relaciones de Julio con el comunista Pedrote iban por ese camino— y que un historiador de las miserias de la industria del cine, como se ha dicho en pretendido elogio.

La producción del aragonés Sender —de quien ya conocimos *Imán*, el relato africano de 1929— es más cuantiosa que la del malogrado madrileño. Con *Siete domingos rojos* (1933) alcanzó a ofrecer un retablo del anarquismo español que vale por todas las monografías eruditas que han venido después: se trata de la historia de los cinco días de huelga general que suceden a la muerte de tres sindicalistas —Progreso, Germinal y Espartaco— en un mitin interrumpido por los guardias de Asalto, relato que se va sucediendo en boca de varios de sus protagonistas. Algo y aun mucho de Baroja hay también en la acción muy rápida, la vivacidad del diálogo, el atractivo impresionismo psicológico, pero a Sender pertenece esa facilidad para introducir una dimensión mágica o irreal en la crónica y, más aún, la obsesión por lo instintivo, lo casi visceral, de las conductas humanas. *Siete domingos rojos* no es solamente un reportaje —esa es la técnica elegida—, sino una verdadera novela, donde la jovencísima mili-

tante Star, la patética suicida Amparo (hija de un militar de carrera) y el anarquista Lucas Samar, intelectual entregado a la causa, componen un nudo erótico de raro atractivo. 1936.

Cuando tres años más tarde Sender ganó el Premio Nacional de Literatura con su novela *Mr. Witt en el Cantón* (en homenaje al romanticismo, el premio se discernió entre relatos ambientados en el siglo XIX), su vocación de narrador había encontrado ya el verdadero camino. Aunque ambientada en los sucesos de la rebelión cantonal de Cartagena en 1873, *Mr. Witt* no es tanto una «novela de la revolución» como una «novela en la revolución» —que era ya lo que había aconsejado la elección de un medio anarquista como marco de *Siete domingos*—, y tal cosa fue muy bien captada por el reseñista de *Nueva Cultura*, Eusebio García Luengo, al subravar «los perjuicios» que la «maestría de oficio» infería a un cierto ideal de novela social. Maestría había la necesaria, pero de «social», casi no había nada. Antes bien, el relato es la historia de dos egoísmos —el apacible del inglés Mr. Witt; el fogoso de su esposa Milagritos, encaprichada del jefe de la sublevación— que se ven zarandeados, amenazados o gratificados —pero, al fin insatisfechos— por el turbión de la historia. Y cuando la paz y la resignación dejen todo en su lugar, sólo les quedará a cada cual su placentero remordimiento —la muerte que Mr. Witt pudo evitar al primo romántico de su mujer; la traición sin consecuencias de ésta a su esposo— que abre no el infierno de la convivencia sino, paradójicamente, el limbo de la madurez. Los temas del Sender de la postguerra —la fundamentación de una ética natural y espontánea, la obsesión por la culpabilidad metafísica, la pelea entre la historia individual y la Historia con mayúsculas— estaban presentes desde *Imán*, pero hallan su definitiva formulación en su última novela anterior a la guerra civil.

Logro menor que los citados, pero importante por venir de quien vino, fue el breve relato *Luis Álvarez Petreña* (1934), con el que Max Aub centró una carrera literaria que había empezado en el mero epigonismo de la «novela deshumanizada». Se publicó originariamente en las páginas de la revista barcelonesa *Azor* —publicación de aires fascistas que no eran, ni por asomo, los del autor— y con ella Aub purgó no poco de su propia pertenencia a «una generación truncada por la guerra, envenenada por unas artes que nada le debían a lo natural», a través del manuscrito confesional que le lega el protagonista epónimo, suicida en el mar de Mallorca, el significativo año de 1931. Álvarez Petreña ha fracasado en la literatura y de forma más patética, en el amor por Rosario; ha fracasado también como ser humano y él mismo odia su egoísmo y su afectación,

sin que alcance a evitarlos. «Todavía bosteza mi maleta», escribe, y, a renglón seguido, «me río de mí mismo; ¿por qué escribo así? Yo y los demás, desde luego». Poco más allá: «Este hombre nuevo que a cada momento ansía serlo, ¿no se cae de viejo, impotente e inútil? Todo lo que siento frente a la vida y que no soy capaz de expresar, ¿de qué me sirve?» Pero, para haber captado con eficacia este drama —indudablemente sincero, ya que a pruebas anteriores podemos remitirnos—, al Max Aub de 1934 le sobraba «estilo literario» (pese al desgarró con que transcribe los cuadernos de su personaje) y le faltaba haber reconocido a Álvarez Petreña la dimensión humana que le hubiera hecho más eficaz y representativo. Curiosamente, un escritor de talla y de buena formación literaria, como lo era Aub, reflejaba con menos fortuna la tragedia pequeño-burguesa en el umbral de la revolución que lo habían hecho un escritor autodidacta como Carranque u otro bregado en el periodismo de combate como lo era entonces Ramón J. Sender.

Reaccionarios y seudorrevolucionarios: Acción Española y La Conquista del Estado

La formulación del pensamiento reaccionario español a lo largo de la etapa republicana es capítulo mucho más exiguo y menos brillante que los que podían dedicarse a la tradición reformista e intelectual o a las novedades radicales. Pocas ideas suelen añadir las publicaciones de aquel signo a las berroqueñas convicciones de su público natural y, en este caso, les bastó como ejecutoria literaria bien poca cosa: organizar sendos escándalos cuando se representaron en Madrid el *Fermín Galán* de Alberti y la adaptación de A.M.D.G. de Pérez de Avala, y contrarrestar estos disgustos aplaudiendo algunos alfilerazos malintencionados de las comedias benaventinas o piezas como *La O.C.A.* y *Anacleto se divorcia* de Pedro Muñoz Seca. O, si se quiere algo más creativo, convertir en éxitos perecederos el cartón piedra rimado de *El divino impaciente* (1933), obra de José María Pemán dedicada a la memoria misionera y jesuita de San Francisco Javier, y otras dos piezas de algún mayor mérito del mismo autor: *Cisneros* (1934) y *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), frutos tardíos del teatro en verso y consecuencias inmediatas de una propaganda política que, en el último caso, se confiaba a los buenos oficios del padre Alvarado, «El filósofo Rancio», convertido en personaje junto a Lola la Piconera y su turbio amigo masón Luis de Acuña.

Bien simples fueron las referencias ideológicas utilizadas por los

juglares de aquel trozo de la sociedad española: la defensa de la propiedad privada (que tomó tintes ruralistas, en atención a la hegemonía de la gran burguesía agraria amenazada por la Reforma republicana), la causa de la unidad nacional, el mantenimiento del catolicismo como religión del Estado, la inverecunda nostalgia de la monarquía alfonsina o de la reciente Dictadura, la moralidad callejera asaltada por los bailes-taxi, las publicaciones nudistas y sexológicas, las expansiones domingueras de las Juventudes Socialistas, etc. En ese sentido, *Acción Española* —desde su fundación por el Conde de Santibáñez del Río y Ramiro de Maeztu, su director, en diciembre de 1931— fue un sintomático cajón de sastre de tanta mercancía averiada como podía caber bajo un nombre directamente traducido del que bautizó a principios de siglo al grupo francés de Charles Maurras y Léon Daudet. En sus páginas no falta el fascismo confeso —«integralistas» portugueses como Pequito Rebelo; fascistas italianos como Giovannini; *tories* airados como Sir Charles Petrie; legitimistas franceses como Pierre Gaxotte—, ni los clérigos montaraces hispanos como Aniceto de Castro Albarrán, canónigo salmantino que pontificó sobre el derecho a la rebeldía ante el «poder ilegítimo», o Zacarías de Vizcarra, teórico de la idea de Hispanidad, y ni siquiera se prescindió de los militares responsables de la intentona del 10 de agosto de 1932 —los generales Sanjurjo y García de la Herrán— que enviaron sus colaboraciones desde el penal donde cumplían condena. El resto de los redactores eran gentes vinculadas a la redacción y la escuela de periodismo de *El Debate* (José Luis Vázquez Doderó, Carlos Fernández Cuenca, Nicolás González Ruiz), mosqueteros primorriveristas (Pemán, Eduardo Aunós, Luis Araújo Costa), carlistas (Víctor Pradera, el Conde de Rodezno) y conspiradores monárquicos, a los que cabría añadir un grupo de catedráticos católicos (Pedro Sáinz Rodríguez, Enríquez de Salamanca, el Marqués de Lozoya) y, por último, algunos representantes del «revolucionarismo» fascista —Giménez Caballero, Eugenio Montes, Emiliano Aguado, Rafael Sánchez Mazas, el mismo José Antonio Primo de Rivera, cuyo discurso «fundacional» de Falange se reprodujo bajo el título «Una bandera que se alza»— que no debieron sentirse muy incómodos en una revista que hacía profesión de contrarrevolucionaria.

Del mazorral de *Acción Española* no es difícil extraer como idea básica y aun consigna la del retorno a la «tradición», sentimiento que se bifurca hacia el siglo imperial de España y hacia la herencia más inmediata del siglo XIX antirromántico y monárquico: hacia la tradición castiza o, si se permite la paradoja, hacia la internacional contrarrevolucionaria que permitía unir a Veuillot con Balmes y Do-

noso. Pocas veces abandonó la revista aquel tono quejumbroso y apocalíptico que la recorre desde el editorial de presentación, escrito por Maeztu («España es una encina medio sofocada por la hiedra»), hasta el 1 de enero de 1936 donde vuelve a clamar, ante el anuncio de elecciones, que «otra vez campea sobre las páginas de *Acción Española* la palabra vitanda (...), otra vez en torpe juego el ser o no ser de España». Incluso cuando escribe un joven como Eugenio Montes prevalece aquel lenguaje, aunque la música en este caso —«Discurso a la catolicidad española», núm. 43, diciembre de 1933— sea otra: «Hay nada menos que coger al vuelo una coyuntura que no volverá a presentarse: la de restaurar la gran España de los Reyes Católicos y de los Austrias (...). El dolor, la angustia indecible, de que todo pueda quedarse en agua de borrajas, en medias tintas, en popularismos mediocres (...) nos dará voz airada para el anatema y hasta la injuria (...). ¡En nombre del Dios de mi casta; en nombre del Dios de Isabel y Felipe II, maldito seas!»

Pero quienes aplaudieron tales insensateces eran los orondos «vientres sentados» que escarnecía Cernuda, y no palmas de jóvenes. Y el mismo destino debió tener una rara serie de artículos, seriados entre 1934 y 1935, que bajo el título «Arte y Estado» publicó nuestro conocido Giménez Caballero, hogaño convertido en una suerte de consiliario laico de asociaciones patronales. Con su peculiar estilo de «cartel», con conocimiento de causa y acertadas intuiciones, el iluminado Gecé presentaba un digesto del arte contemporáneo —el racionalismo arquitectónico de Le Corbusier, el cubismo de Picasso, el teatro alemán y soviético, el cinema de Eisenstein— como una apelación a los Estados autocráticos, únicos capaces de admitirlo, y como el necesario final de los individualismos románticos cuyo estertor postrero fue su denostado surrealismo.

Este tipo de actitudes se avenía mejor con el fascismo declarado que si en la práctica fue poco más que un servidor vergonzante de la reacción pura y simple (que lo sufragó sin largueza), en la ilusión de algunos fue una vía revolucionaria que alcanzó a entusiasmar a algún estudiante de clase media tradicional que hubo de compartir tales sentimientos con antiguos pistoleros de los «sindicatos libres», militares retirados por la Ley Azaña y señoritos con ínfulas. La primera manifestación pura del fascismo español fue, por lo que toca a las letras, la aparición de un «semanario de lucha y de información política», *La Conquista del Estado*, que salió un mes antes de la proclamación de la República y apenas sobrevivió cuatro. Su fundador y director, Ramiro Ledesma Ramos, era un desequilibrado que había escrito artículos de divulgación filosófica para *Revista de Oc-*

cidente y *La Gaceta Literaria* y al que su temperamento —digno de un personaje de novela de Carranque de Ríos— y su frustración profesional llevaron a un fascismo de perfiles muy duros, más tarde en abierto conflicto con el «desviacionismo» derechista de José Antonio Primo de Rivera. En este sentido, sus trabajos —con los de Juan Aparicio, Javier Bedoya, Ramón Iglesias (luego izquierdista) y Giménez Caballero— encarnan la actitud antiintelectual más virulenta. No hay sino leer las divertidas «Generaciones y semblanzas» con que Aparicio satirizaba la historia de la *intelligentsia* republicana («Fray Graube», en el núm. 2, de 23 de marzo de 1931, se refiere a los becarios en Alemania de la Junta para Ampliación de Estudios) o la bobería de la *belle époque* («1900», en el núm. 9, de 23 de mayo de 1931), por si no bastaran las lindezas que Giménez Caballero imprime (núm. 4, de 2 de abril de 1931) bajo el título «Nosotros, los señoritos y los golfos. Valor superrealista y poético de los guardias de seguridad», contra las veleidades políticas de la nueva literatura: le parece sintomático que Sbert —organizador de la F.U.E.—, Dalí, Joan Miró y Luis Buñuel (*sic*) sean catalanes, y es que —pasa a aclarar— «los males románticos, superrealistas, diabólicos, pasionales y separatistas de nuestro país, siempre vinieron de Cataluña, desde la oda al vapor de Aribau hasta la glorificación de la mierda por Salvador Dalí». Los jovencitos de hoy viven una nueva hora catalana, que caracteriza una suerte de colectivo masoquismo: «Estos señoritos de hoy que superrealizan sus versos son lo mismo que esos otros señoritos que comunistizan sus ideas políticas. Devoradores de su propia clase social. Derrumbamiento de su señorío.»

Pese al lenguaje de Giménez, el reaccionarismo mondo y lirondo asomaba la oreja, no por la profesión de fe anticatalanista (que fue general en el fascismo español y obsesiva en Ledesma y sus amigos), sino por las palabras finales. Sin embargo, no siempre era tan visible la dimensión reaccionaria, y *La Conquista del Estado*, saltando por encima de Ortega y de sus herederos, acudió al encuentro de aquellos «abuelos» del 98, como les había llamado Giménez Caballero en su libro *Genio de España*. Unamuno atrajo especialmente al mismo Ledesma («Grandezas de Unamuno», núm. 2, 21 de marzo) y a Juan Aparicio («La voz imperial», núm. 19, de 25 de julio de 1931), pero más sintomática es la admiración por Baroja cuyo personalísimo descontento y cuyo inofensivo voluntarismo servían, como se ha visto, lo mismo para tirios que para troyanos. «Falta el impulso violento, enérgico, embalado —afirma Aparicio en una entrevista con el narrador vasco—; en fin, nuevo, creador, duradero. ¿Quién lo dará? Lo daremos nosotros, Pío Baroja, admiradores suyos. De

usted —sosas de Lenin—, superviviente y liberado de la trifulca en marcha.»

Todo lo que fuera subversión valía para quienes, en su «Dogmática» de 17 puntos, incluían la «exclusiva actitud revolucionaria» junto a la defensa de las «supremacías ideológicas» de la Universidad y la «difusión imperial de nuestra cultura». Para aquellos alucinados, el individualismo burgués había muerto a manos de Mussolini... y de Lenin «que imprimió al triunfo bolchevique un magnífico sentido antiburgués y antiliberal, contra la opinión socializante del mundo entero». Y hasta tal punto ignoraban las causas —y las consecuencias— de sus desplantes que, ante el encarcelamiento de Ledesma Ramos, osaban anunciar al gobierno republicano que «con nosotros, con la juventud revolucionaria hispánica, tienen en frente a la oposición de la F.U.E., las verdaderas masas obreras de la C.N.T., a los militares de Jaca y Cuatro Vientos. Es decir, a los auténticos actores de la futura y honda revolución española». Aunque no pueden caber pretensión más ilusoria ni lista más descabellada, la afirmación editorial de *La Conquista del Estado* atestigua que la fiebre de la crisis de 1930 llegaba también a las cabezas huecas.

La guerra civil desde Burgos y Salamanca

El estallido de la guerra civil proporcionó al exiguo fascismo español —merced a su dominio de los servicios de prensa y propaganda— una engañosa hegemonía en la articulación ideológica de la España franquista. Hubo de aceptar en su seno una marea de adhesiones (que iban desde los obligados a los llamados «emboscados», pasando por antiguos monárquicos en busca de medro), consentir la eliminación de su sector intransigente, víctima de los sucesos de Salamanca en abril de 1937, y, sobre todo, compartir su precario poder con los verdaderos promotores y beneficiarios de la sublevación del 18 de julio: la Iglesia católica —en el lugar más destacado de responsabilidad moral de la hecatombe junto al Ejército—, los antiguos «cedistas» de Gil Robles, los monárquicos de Renovación Española, los carlistas y aun antiguos «upetistas» del periodo de Primo de Rivera, que ocuparon sin contemplaciones la mejor parte del botín administrativo: la legislación de la enseñanza y de la justicia, los servicios que camuflaron la demolición de la Reforma Agraria republicana.

La peculiar división geográfica impuesta por la sublevación (derrotada en las grandes ciudades, salvo Sevilla y Zaragoza) dio un

predominio provinciano y rural a la zona nacionalista que se transparentó —en forma que merecería atención más minuciosa— en el talante y organización de los grupos activos. Es significativo, por ejemplo, que el núcleo de propaganda más precoz se encuentre en Pamplona (por puro azar de aquellos viajes forzosos que cancelaron tantas vacaciones) en torno al primer periódico falangista, *¡Arriba España!*, y, sobre todo, a *Jerarquía*, la «Revista Negra de Falange». Bajo la autoridad del clérigo Fermín Yzardiaga, formaban la «escuadra» de *Jerarquía* dos navarros (Ángel María Pascual y el antiguo estudiante del S.E.U. Rafael García Serrano), los católicos Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, el poeta granadino Luis Rosales, el gallego Gonzalo Torrente Ballester y algún otro. Un pequeño grupo sevillanogaditano compareció a través del ABC de Sevilla, en lo que era virreinato del general Queipo de Llano y donde la actividad intelectual de más fuste eran las «charlas» chocarrerías que aquél pronunciaba ante la radio y que se oían en toda España. Otro núcleo más desdibujado surge en Zaragoza, en torno al diario católico *El Noticiero* y la revista *Letras*. Un grupo muy activo y radical, bajo la batuta del antiguo «jonsista» Juan Aparicio y del insensato Giménez Caballero, trabaja en Salamanca (y en Valladolid) a través de *La Gaceta Regional* de la primera ciudad y la emisora de radio de la segunda.

El establecimiento de la capitalidad en Burgos centralizó los esfuerzos y las personas en esta ciudad, a la vez que la incorporación del Norte permitió un mejor suministro de papel y el acceso a imprentas de más capacidad. Entre Burgos y San Sebastián —convertida en subcapital intelectual y financiera— surgieron nuevos empeños. La revista *Vértice* (1937-1946) fue el más logrado de los atribuibles a la Delegación de Prensa y Propaganda, vinculada al falangismo por su directa dependencia de Serrano Suñer: fue un *magazine* de gran lujo y apartados descaradamente triviales («Chau-chau cinematográfico», secciones de decoración y moda femenina, reportajes sobre la vida bajo el nacionalsocialismo alemán), tras cuyas páginas en *couché*, se adivina el perfil de una alta burguesía que ganaba su guerra y de una clase media atemorizada por el recuerdo republicano. A estos sentimientos —que alcanzaron afortunada expresión en las plumas de Rafael Sánchez Mazas y Agustín de Foxá, de Álvaro Cunqueiro y Mariano Rodríguez de Rivas—, cabe referir también el semanario de humor *La Ametralladora*, que conjuntó los esfuerzos de «Tono», Edgard Neville y Miguel Mihura en una primera manifestación coherente de la nueva comicidad, cuyos orígenes ya me ocuparon al hablar del teatro de Jardiel Poncela. Del mismo modo, *Destino* —con Ignacio Agustí, Juan Ramón Masoliver y otros jóvenes uni-

versitarios catalanes— fue, desde Burgos, la curiosa fe de vida de jóvenes que habían escrito en las publicaciones catalanistas de los años 20 y ahora acompañaban a sus coterráneos que asentaron sus reales y sus dineros en Burgos y San Sebastián, a la espera del regreso.

Los carteles y dibujos de Carlos Sáenz de Tejada ilustran muy bien el horizonte de ideas de toda una propaganda. En ellos se produce una estilización del «pueblo» —significativamente rural— que dio asistencia a la «Cruzada»: jóvenes y recatadas madres, campesinos altos y rubios, soldados y «milicias» en iluminados escorzos, mezclados con ángeles guerreros (recuérdese que Pemán dio en 1938 un largo poema épico titulado precisamente *Poema de la Bestia y el Ángel*), que se presentan en oposición a gentes famélicas, rostros torvos y de rasgos orientales, soldados escondidos tras capotes oscuros y ciudades en ruinas al fondo. Un carácter vagamente populista y de regreso a la España inmemorial tuvo también la movilización de la mujer a través de la Sección Femenina (pronto dedicada a la restauración de la cultura campesina: «Coros y Danzas», talleres de bordados populares...). El espíritu de La Barraca o de las Misiones Pedagógicas afloró a su vez en algún intento teatral —el grupo onubense La Tarumba, las representaciones de autos sacramentales en las plazas castellanas— conducido por gentes que, como el pintor Pepe Caballero o el director Luis Escobar, habían sido compañeros de Lorca en la preguerra. Lo que prevaleció, sin embargo, fue el mimetismo de los grandes actos de Nuremberg o de Roma (la «estética de las muchedumbres», la llamaba un editorial de *Vértice*) y, por lo que toca a la cotidianidad de la retaguardia, la cursilería de las «madrinas de guerra», los desfiles de «flechas» y la restauración de las solemnidades religiosas, ya inseparablemente ligadas a la vida del Régimen (los funerales de José Antonio en Burgos y el pintoresco acto de la jura en el monasterio de Las Huelgas del primer Consejo Nacional de Falange pueden ser paradigma de aquella estética sacroprofana, en la que la megalomanía y el mal gusto del propio Franco tuvieron intervención muy directa).

Un dato revelador confirma las características de la propaganda y la galvanización políticas en las filas «nacionales». Mientras que las novelas de guerra son escasísimas —apenas cuentan como tales *Eugenio o proclamación de la primavera* (1938) de Rafael García Serrano, *Se ha ocupado del kilómetro 6* (1939) de Cecilio Benítez de Castro y *Camisa azul* (1939) de Felipe Ximénez de Sandoval—, los informes y recuerdos anovelados de los sufrimientos padecidos en la retaguardia «roja» certifican inapelablemente la índole de los intere-

ses y los odios que se ventilaban en la «Cruzada»: títulos como *Retaguardia* (1937) de Concha Espina, *Madridgrado* (1938) de Francisco Camba, *Madrid, de corte a cheka* (1938) de Agustín de Foxá, *Chekas de Madrid* (1939) de Tomás Borrás, *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1938) y *El otro mundo* (1938) de Jacinto Miquelarena (que firma como «El fugitivo»), *Una isla en el Mar Rojo* (1939) de Wenceslao Fernández Flórez, fueron sintomáticos éxitos de librería en estos años y aún hicieron escuela en los inmediatamente posteriores.

La guerra civil desde Madrid y Valencia

La creación cultural en el campo republicano fue, por el contrario, un fascinante episodio que aún hoy es ejemplo de la voluntad de aproximación de un arte exigente, una voluntad de propaganda y la búsqueda de una estética de mayorías. Convergencia difícil y que, por supuesto, nunca se logró sin transigencias o debilidades de algún elemento, pero en la que participaron los mandos militares, las improvisadas autoridades locales, las gentes a las que el mismo esfuerzo iba dirigido, con una fe que consiguió periódicos de regimiento o aun de batallón, ediciones terminadas días antes de la derrota, revistas o carteles de excepcional calidad tipográfica a la que contribuyeron las imprentas colectivizadas de Madrid, Barcelona y Valencia.

Por vez primera, una empresa intelectual puede ser calificada de colectiva y así lo quisieron, cuando menos, los escritores y artistas que la llevaron adelante, organizados como estaban en asociaciones propias o en dependencia directa de servicios oficiales. No siempre se evitó la dispersión de iniciativas ni aun los enfrentamientos: los medios anarquistas actuaron al margen de toda disciplina y entre ellos menudearon las acusaciones de exquisitos y pequeño-burgueses a sus aliados; el Partido Comunista, que se reveló pronto como el de mayor capacidad organizativa y de análisis y el más hábil promotor en el campo cultural, hizo notar demasiado su hegemonía y una cierta tendencia al cacicato en los tiempos —por otro lado, felices en las realizaciones concretas— del ministro Jesús Hernández y el subsecretario Wenceslao Roces. En general, se preservó, sin embargo, el espíritu de unidad: el 19 de julio de 1936 los intelectuales españoles —aun los que no iban más allá del liberalismo— tuvieron la convicción de que, ganada la guerra, las cosas nunca volverían a ser como antes y que aquel baño de sangre significaba el comienzo de una nueva era, en la que el pueblo había de ser protagonista. Fue el asombro ante un milagro —consideración en la que no faltaban ras-

gos voluntaristas muy pequeño-burgueses— que engendró, sin embargo, una convicción que no destruían los descabros continuos ante el enemigo. Los poetas que escribieron para la antología *Poetas de la España leal* o resucitaron viejos moldes para su *Romancero general de la guerra de España*, ambos de 1937, fueron, por no citar a Alberti y Hernández, los Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, etc., hombres que vieron la realidad del presente y la promesa del futuro en términos algo ingeniosos de jefes surgidos de la guerrilla, heroísmos infantiles, abnegación de todos, que marcaban no sólo el destino de España sino el de Europa entera.

La conciencia de que había concluido la independencia del escritor burgués venía, como sabemos, de tiempos atrás y ya he registrado alguno de sus episodios españoles. Como un eco renovado, a finales de julio de 1936 se constituyó la Alianza de Intelectuales Antifascistas, sección peninsular de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, con el objetivo concreto de promover actividades a través de sus grupos —Literatura, Artes Plásticas, Bibliotecas, Pedagogía, Música y Teatro. Correspondió la presidencia al crítico Ricardo Baeza, pero en agosto de 1936 ésta pasó a José Bergamín y la secretaría a Rafael Alberti; a la vez, iniciaron sus actividades las secciones valenciana y catalana de la Alianza, presididas por José María Ots y Capdequí y Jaume Serra Hunter, respectivamente, teniendo como secretarios a Josep Renau y Joan Oliver («Pere Quart»). Las actividades de la Alianza fueron numerosas. Su publicación periódica, *El Mono Azul* (46 entregas desde agosto de 1936 a julio de 1938), fue una revista muy ágil que usó del llamativo formato en gran folio y combinó la noticia cultural o política, la ilustración y el fotomontaje, la colaboración literaria (a menudo, llegada del frente y obra de anónimos aficionados) y el artículo de fondo. En Cataluña —donde también se constituyó una «Institució de les Lletres Catalanes» que promovió una nueva etapa de la *Revista de Catalunya*—, la efímera revista *Meridià* (1938-1939) fue portavoz de los escritores de la Alianza, como en Valencia nuestra ya conocida *Nueva Cultura* en su segunda singladura.

La aportación más importante de la Alianza fue, sin embargo, la convocatoria y desarrollo del segundo Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, cuya sede había sido reclamada para España un mes antes del inicio de la guerra, y cuyo éxito contribuyó poderosamente a la internacionalización moral del conflicto español, por haber reunido —en Valencia y Madrid, aunque se clausuró en París— una significativa nómina de participantes: Jef Last, Anna Seghers, Julien Benda, André Malraux, Tristan Tzara, Stephen Spen-

der, Fedor Kélin, Ilya Ehrenburg, Malcolm Cowley, Juan Marinello, César Vallejo, Vicente Huidobro... Junto a éstos anduvieron los españoles.—las sesiones eran presididas por un retrato de Valle-Inclán, junto a los de Henri Barbusse y Máximo Gorki—, entre los que destacaba el grupo de jóvenes —Gil-Albert, Serrano Plaja, Sánchez Barbudo...— sobre quienes gravitó buena parte de la organización y la responsabilidad de una ponencia colectiva que puede valer como manifiesto generacional de crisis y angustias ya conocidas: «Lo puro, lo antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos (...). No. Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas (...). Nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente (...) que hoy (...) es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros.»

Quienes así se expresaban formaron parte en su totalidad de la redacción de la revista mensual *Hora de España*, cuyos 23 números (de enero de 1937 a noviembre de 1938) han pasado a ser un tramo importante de la mitología de la guerra civil. La revista —subtitulada «Ensayos. Poesía. Crítica. Al servicio de la causa popular»— se imprimió en Valencia y contaba con un «Consejo de colaboración» (en el que figuraban escritores como León Felipe, Bergamín, Alberti, Antonio Machado, José Moreno Villa; músicos como Rodolfo Halffter; artistas como Alberto y Ángel Ferrant; profesores como Tomás Navarro Tomás, Dámaso Alonso, José Gaos y José Fernández Montesinos) y un equipo redactor, poco más de veinteañero en los casos de Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Rafael Dieste y Juan Gil-Albert y algo más bregado en los de Ramón Gaya —que fue el ilustrador—, Ángel Gaos y Manuel Altolaguirre. Formalmente, la revista era una fórmula de compromiso entre la rotundidad ascética de *Cruz y Raya* y la simplicidad más alegre de *Revista de Occidente*; su contenido era, de algún modo, la continuación espiritual de ambas publicaciones, pero teñida esa herencia del espíritu que informaba la Ponencia colectiva cuyos momentos más significativos acabo de citar. Por eso, *Hora de España* sufrió algún ataque, como cuando reprodujo la «alocución poética» de León Felipe *La insignia*, donde se atacaba a la retaguardia política («Son los comités, / los partidillos, / las banderías, / los sindicatos, / los guerrilleros criminales de la retaguardia ciudadana. / Ahí los tenéis. / Abrazados

a su botín reciente»), o cuando suscitó comentarios de mal gusto el poema de Luis Cernuda a la muerte de Lorca, o al insistir en un tono dolorido y escasamente «proletario». Ni llegó la sangre al río ni por esas cicaterías se empañó uno de los logros más armoniosos e importantes de la cultura española del siglo xx: las prosas del nuevo Juan de Mairena machadiano, los artículos de Serrano Plaja, Rosa Chacel, Dámaso Alonso, Jarnés, María Zambrano..., los poemas de Vicente Huidobro, Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, Rafael Alberti, etc..., componen un conjunto irrepetible que clausuraba, sin saberlo, pero con la condigna brillantez, la Edad de Plata.

A guisa de epílogo

...En abril de 1939 no nació otro país ni la contienda que acabó entonces fue una suerte de fatalidad inevitable para la que se anduvo conspirando desde 1700, 1808 ó 1492, como llegan a afirmar los creyentes en las dualidades metafísicas de España. La guerra —que tuvo responsables concretos: personas e instituciones entre quienes la ganaron; debilidades y egoísmos entre quienes la perdieron— hizo nacer un tiempo nuevo al que caracterizaron la violencia y la represión, primero; años después, el desarrollo medio silvestre de una sociedad industrial, edificada sobre la especulación, las corruptelas y la explotación. La censura no ayudó a la búsqueda de nuevas expresiones; la brusca mutación del país invalidó bastante de la tradición inmediata en lo literario, sin que surgieran otros caminos. El problema de la comunicación estética que encontraba soluciones en una sociedad aún semirrural y de vida más parsimoniosa se reveló casi insoluble en la postguerra, aunque no por eso dejó de preocupar obsesivamente a nuevas promociones de escritores españoles.

Pero el zanjón no fue tan grande como para que el historiador olvide los hilos de continuidad. El «garcilasismo» de los años 40 fue una tardía conmemoración del centenario de 1935 y continuó un neopetrarquismo ya existente; *La Estafeta Literaria* copió sin gracia el modelo de *La Gaceta* de 1927 y *Escorial* fue digna heredera de *Cruz y Raya*; los poetas que, como Rosales, Vivanco, Panero, Rídruejo, Ildefonso M. Gil, Germán Bleiberg, reanudaron el oficio de la poesía habían empezado a publicar hacia 1934, y en 1948 una revista como la cordobesa *Cántico* fue un explícito homenaje a la generación del 27, cuyos miembros publicaron después de 1939 algunos de sus mejores libros. Ni siquiera la canción andaluza de

Quintero, León y Quiroga, las revistas musicales de Celia Gámez, carecían de *pedigree* republicano, aunque ahora la invasión de vulgaridad permitiera a un letrista cifrar todo un horizonte cultural en una frase con ritmo de *schottisch*: «En Chicote un agasajo postinero / con la crema de la intelectualidad.» Porque aquel bar de la madrileña Gran Vía también había sobrevivido a la guerra.

Pero también la biología —ayudada a menudo por las balas— procedió a la liquidación acelerada del panorama literario. Un mes antes del estallido de la guerra, moría Valle-Inclán, víctima de un cáncer. El último día de 1936 falleció Unamuno, hundido moralmente por el desastre y purgando aún las consecuencias de su enfrentamiento con Millán Astray en los actos del Paraninfo salmantino. Antes murió Ramiro de Maeztu, fusilado en las represalias que siguieron a los primeros bombardeos de Madrid y con su cuerpo parece que se enterraron las notas que redactaba de una *Defensa del espíritu*. A los pocos días de acabada la guerra le seguía Antonio Machado, caído en la puerta francesa del exilio y con un solo e inquietante verso por toda despedida: «Esos días azules y ese sol de la infancia.» Apenas sobrevivió unos meses al destierro Manuel Azaña, último presidente de la República y víctima incruenta de la pesadilla fratricida que analizó en las páginas de sus cuadernos personales de la guerra o en las de *La velada en Benicarló*. A mano airada murió García Lorca, la mayor pérdida literaria de la guerra civil, aunque el lugar que dejó como ciudadano no fuera mayor que el de tantos muertos anónimos que sólo vieron en su final la tierra de un talud o la cal de una tapia. Ante ellas cayeron también el novelista Manuel Ciges Aparicio, el inventor de la *astracanada* Muñoz Seca o el culto paleógrafo jesuita Zacarías García Villada. A otros les esperó la cárcel, la satisfacción de la victoria o el remordimiento y la madurez. A muchísimos, el exilio en América que fue, por cerca de treinta años, una provincia literaria española donde unos millares de compatriotas fundaron negocios, ocuparon altos puestos en organizaciones internacionales, crearon las mayores editoriales de América latina, renovaron o fundaron centros universitarios, ganaron dos Premios Nobel, tuvieron revistas propias y, aunque no se llevaron del todo la canción (como dijera León Felipe), escribieron las mejores canciones y novelas de las tres décadas siguientes. Peregrina o prisionera, la historia de la literatura española pudo más que la fuerza de sus enemigos.

Bibliografía

