

José Ramón López García

**Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de
Arturo Serrano Plaja (1929-1945). Volumen I**

Director: Manuel Aznar Soler

**Departament de Filologia Espanyola.
Facultat de Filosofia i Lletres.
Universitat Autònoma de Barcelona
2005
Tesis doctoral**

*A María y Nazario,
por su ley de besos
que me trajo
a los trabajos y los días*

ÍNDICE

VOLUMEN I

- INTRODUCCIÓN.....	I-X
---------------------	-----

CAPÍTULO I. SITUACIÓN DE ARTURO SERRANO PLAJA EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

1.1. — Vanguardia, clasicismo, surrealismo y romanticismo.....	1
1.2.— Apuntes a la vanguardia en España.....	15
1.3. — La poesía pura como instancia ideológica y su relectura romántica a partir de Juan Ramón Jiménez.....	24
1.4. — Rehumanización, nuevo romanticismo y compromiso.....	30
1.5. — La llegada a Madrid de Serrano Plaja: la distancia entre los inicios literarios y el aprendizaje político.....	35
1.6. — Líneas generales de la promoción de los años treinta: precisiones al conservadurismo estético y político.....	49
1.7. — Las propuestas poéticas a partir de 1933: el problema de la llamada "Generación del 36".....	55
1.8. — Dos frentes para la rehumanización.....	71

CAPÍTULO II. UN ARTE DE SOLEDAD Y SILENCIO: LA INDECISIÓN DE UNA POÉTICA PRIMERIZA (1929-1934)

2.1. — Esbozos de una poética: un primer tanteo a la tradición en los artículos para <i>El Sol</i> de Arturo Serrano Plaja.....	84
2.2. — La conciencia grupal de <i>Hoja literaria</i>	94
2.3. — Razón de un título: <i>Sombra indecisa</i>	97
2.4. — María Zambrano y Rafael Alberti, dos modelos fundamentales.....	102
2.5. — Un vacilante discípulo de Zarathustra. El enlace con la mística.....	108
2.6. — La necesidad del compromiso en la esfera pública.....	124
2.7. — La mística como ideal del proceso interior y su relectura romántico-simbolista.....	129
2.8.— <i>Cruz y Raya</i> frente a <i>Hoja literaria</i> : coincidencias y oposiciones.....	139
2.9. — Primera poética: "Poesía. Arte de soledad y silencio".....	144
2.10.— La desposesión lírica: "Poeta sin versos".....	150
2.11. — Tristeza, nostalgia y dolor, los otros ejes de su poética.....	155
2.12. — Una brecha al romanticismo: la sombra de Bécquer.....	158
2.13. — El cierre de un ciclo poético.....	164

CAPÍTULO III. HACIA EL HUMANISMO POÉTICO (1934-1936)

3.1. — Introducción.....	174
3.2 — Poesía revolucionaria.....	180
3.2.1— Vanguardias estéticas y vanguardias políticas.....	187
3.3. Serrano Plaja en los círculos revolucionarios: teoría y práctica de un aprendizaje.....	216
3.3.1. — Una brecha abierta al compromiso: la revista <i>Octubre</i>	218

3.3.2. — La corona hecha trizas de Juan Ramón.....	228
3.3.3. — La integración del pensamiento de Miguel de Unamuno.....	233
3.3.4 — Un humanismo marxista. La presencia de Antonio Machado.....	245
3.3.5. — La revolución de Asturias de octubre de 1934.....	259
3.3.6. —La respuesta a un tiempo presente.....	264
3.3.7. —El Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935).....	271
3.3.8. — La búsqueda de un modelo poético: La llegada de Pablo Neruda.....	289
3.4. — <i>Destierro infinito</i>	309
3.4.1. — La recepción de <i>Destierro infinito</i> por parte de Rafael Alberti: ¿un reproche encubierto a Neruda?.....	326
3.4.2. — “Estos son los oficios”; continuidad y variantes de la voz poética.....	348
3.4.3. — El cierre del círculo: significación del romanticismo en 1936.....	358

CAPÍTULO IV EL OFICIO DE POETA: TRABAJO, NATURALEZA Y VANGUARDIA

4.1. — Introducción.....	369
4.2. — Poesía y revolución: algunos debates previos a la guerra civil.....	372
4.3. — Aproximación a la historia del trabajo.....	379
4.4. — Sociedad y trabajo en la España de los años veinte y treinta.....	390
4.5. — Lo viejo y lo nuevo: el mundo del trabajo en la poesía española de los años treinta.....	397
4.6. —El espacio agrario y la modernidad.....	414
4.7. —La Escuela de Vallecas.....	417

VOLUMEN II

CAPÍTULO V LA NUEVA PRAXIS POÉTICA (1936-1939) *EL HOMBRE Y EL TRABAJO* (1938)

5.1 — Introducción.....	444
5.2. — La actividad de Serrano Plaja durante la guerra civil.....	453
5.3. — Serrano Plaja y los poemas de “circunstancias”.....	458
5.4. — El prólogo a <i>El hombre y el trabajo</i>	463
5.5. — <i>Trabajos y días</i> : Hesíodo y la tradición clásica en <i>El hombre y el trabajo</i>	468
5.6 — La influencia de Walt Whitman.....	494
5.7 — La influencia de Antonio Machado.....	501
5.8. — <i>El hombre y el trabajo</i> y el humanismo marxista.....	517
5.8.1. — Trabajo intelectual y trabajo manual.....	519
5.8.2. — El hombre y el trabajo y el pensamiento del primer Marx.....	525
5.9. — La épica del hombre, el trabajo y la guerra.....	549
5.9.1. — La vivencia épica.....	553
5.9.2 — La comunión y la muerte.....	567
5.9.3. — El estatuto de la sangre: trabajo, materias y revolución.....	575
5.10. — La “Ponencia Colectiva”.....	594
5.11. — Virginia, el amor en la guerra.....	631

CAPÍTULO VI PAZ EN LA GUERRA (1939-1945)

6.1. — Introducción. La poesía del exilio republicano: entre la Historia y el Mito.....	647
6.1.1. — Ruptura y continuidad.....	650
6.1.2. — El fin de la epopeya.....	654
6.1.3. — La reconstrucción del humanismo.....	656
6.1.4. — La interiorización trascendente y el nuevo estatus del intelectual.....	659
6.2. — Saint Cyprien: la experiencia concentracionaria.....	668
6.3. — La Mérigote: la identidad recobrada.....	675
6.4. — Los poemas de La Mérigote.....	683
6.5. — De Marsella a Buenos Aires: el Diario de un viaje de emigrantes.....	707
6.6. — El exilio en Chile (1940-1941).....	723
6.6.1.—Rafael Dieste, ética y estética de la solidaridad.....	726
6.7. — Buenos Aires (1941-1945).....	737
6.8. — El ansia de armonía y el <i>Libro de El Escorial</i>	743
6.9. — <i>Versos de guerra y paz</i>	750
CODA. DE LA ESPERANZA ÉPICA EN UN ARTÍCULO DE 1945.....	777
- CONCLUSIÓN.....	780

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Arturo Serrano Plaja.....	787
Bibliografía sobre Arturo Serrano Plaja.....	798
Bibliografía general.....	804

APÉNDICES

APÉNDICE 1. POESÍA.....	830
Presentación.....	830
Poesías (1929-1936).....	833
<i>Poemas de La Mérigote</i>	841
Poemas incluidos en <i>Diario de un viaje de emigrantes (1939-1940)</i>	867
Poemas y borradores de los ciclos de <i>Versos de guerra y paz</i> y de <i>Galope de la suerte (1943-1956)</i>	873
Ciclo de <i>La mano de Dios pasa por este perro</i> y de <i>Los álamos oscuros (1965-1969)</i>	886
APÉNDICE 2. ENSAYOS.....	
Presentación.....	896
1932-1936.....	899
1936-1939.....	934
1939-1945.....	939

APÉNDICE 3. CORRESPONDENCIA DE ARTURO SERRANO PLAJA Y CLAUDE BLOCH CON
RAFAEL DIESTE Y CARMEN MUÑOZ

Presentación.....	947
Correspondencia desde Valencia (1937).....	955
Correspondencia desde Santiago de Chile (1940-1941).....	956
Correspondencia desde París (1946-1947).....	991

APÉNDICE 4. *DIARIO DE UN VIAJE DE EMIGRANTES*

Presentación.....	1023
<i>Diario de un viaje de emigrantes (19139-1940)</i>	1023

APÉNDICE 5. BIOGRAFÍA DE ARTURO SERRANO PLAJA

Biografía de Arturo Serrano Plaja (1909-1933).....	1045
--	------

Grete Stern

Arturo Serrano Plaja, escritor, Ramos Mejía, 1949 (Buenos Aires)
Gelatina de plata sobre cartulina, copia de época 33 x 25 cm. Colección de la artista



INTRODUCCIÓN

Enfrentarse al estudio del exilio republicano español de 1939 no es simplemente un acercamiento histórico al pasado que pueda hacernos entender mejor nuestro presente, es estudiar una parte esencial del periodo histórico que hoy mismo se está edificando. Sin duda es esto algo de lo mucho que debo agradecer a la figura de Arturo Serrano Plaja, pues gracias a ella he podido realizar un apasionante recorrido en el que, una y otra vez, las cuestiones abordadas aportaban unidades de sentido al presente. El significado que el exilio republicano de 1939, heredero del proyecto global de la modernidad española, pueda tener hoy en día para personas de mi edad es una cuestión que también se está configurando. En parte, estas mismas páginas que a continuación se ofrecen son una tentativa, abierta, de esta cuestión. El acceso a este inmenso legado cultural se presenta como una condición de posibilidad para esa necesitada reconstrucción de una memoria histórica que, hasta hace muy poco, ha pasado por un periodo de preocupante abandono. El ejercicio de una amnesia oficial usada para edificar, desde este pacto de olvido consensuado, una memoria anémica, directamente falseada o elidida, es un escollo permanente al que el exilio republicano de 1939 ha de enfrentarse. Son numerosos los juicios críticos que han incidido en este asunto y parte de ellos irán apareciendo en los siguientes capítulos que constituyen esta tesis. Pero no me resisto ahora a la reproducción de una opinión que, desde una perspectiva no ligada a los círculos académicos y que no excluye la ironía y el humor entre sus ingredientes, puede servir como primera entrada en una materia estudiada luego desde otras perspectivas:

En todo caso, es posible percibir la desaparición de todo un sustrato cultural en España. El aludido sustrato de doscientos años de tradición moderna y liberal, desaparecido de los libros de texto y de las arrugas del cerebro en 1939, y de costosa transmisión en la literatura desde esa misma fecha. Ese sustrato pasó al exilio, directamente y sin pasar por la casilla de salida. Parcialmente fue recuperado a través de cierto diálogo con el exilio en la literatura española a partir de los años sesenta, del contacto de autores jóvenes con la obra y la persona de algunos autores en el exilio interior. No obstante, la vuelta de los exiliados —una tradición sin país, es decir, sin usuarios— no supone la fusión con la tradición interna —unos usuarios de un país sin algunos trozos—. Por una parte, los exiliados vienen tarde y, la vida es siempre más dura de lo que uno calcula, un poco chochos y derrotados por una derrota non-stop. Recuerdo, por ejemplo, que en su día, en tiempos de Epi y Blas, vi por la tele la llegada de Sánchez Albornoz —que, con Castro, protagonizó la gran polémica cultural del exilio— al aeropuerto de Barajas. Sus primeras declaraciones

tras chorrocientos años de exilio fueron: "Por fin me comeré los turronec en invierno, cuando toca". Yo me esperaba un taco. Es decir, algo epistemológicamente parecido a un taco. Esas declaraciones quizá son la metáfora del único proyecto que le tocaba al exilio: no era liarla, sino desaparecer en el país de mamá, en invierno y con turronec. Por otra parte, no ha habido intención alguna de insertar esa tradición expulsada y ese exilio en la cultura española. Se le ha otorgado cierto glamour, cierto respeto —vamos, cierto turrón—, pero se le ha denegado su funcionalidad y su pertinencia. Es posible que las reglas del juego cultural, tal y como quedaron planteadas en el juego político, implicaran la necesidad de amnesia. La historia en este país es una disciplina complicada y peligrosa. La cultura, en ese sentido, ha colaborado a que los niños y las niñas españoles sean más felices renunciando a la historia. Incluso en su grado más cercano: la memoria. La cultura de la Transición ha creado una sola cultura. Una cultura oficial. No hay otro acceso a la cultura o percepción de la cultura¹.

Claro que antes de esto se había pasado por otras etapas, por así decirlo, de asimilación del legado republicano. Y a veces no se sabe si fue peor la negación oficial y pública que el franquismo pregonó sin vergüenza alguna durante largos años o los términos de una integración que se revelaba como un gesto de impostura intelectual con pretensiones de organicidad para otra cultura oficial, desplegada asimismo muy a menudo desde la conformación de los discursos culturales franquistas.

Arturo Serrano Plaja es uno de los protagonistas de la fase final de lo que se ha dado en denominar Edad de Plata de la literatura española. Nacido en 1909, forma parte de la hornada de autores en quienes la rotura que supuso nuestra guerra civil deviene más especialmente grave si cabe por lo que toca a la quiebra de su proceso formativo y, con ello, al puesto que ocupan en la historiografía y canon de la literatura española. En el caso de autores como Rafael Díeste, Juan Gil-Albert, Sánchez Barbudo o Lorenzo Varela (por citar algunos de sus más allegados compañeros), el 18 de julio de 1936 los sorprende en plena consolidación de su madurez como creadores y críticos. La sucesión de los hechos históricos marcará un punto de no retorno en sus trayectorias y, dentro de su adecuación a la siempre problemática y plural condición del exilio, será muy difícil el encuentro de nuevas certidumbres a su condición como sujetos históricos, individuales y artísticos. Algunas de estas cuestiones son las que trato parcialmente en varios apartados del presente trabajo; por ejemplo, cómo la posterior periodización de la historiografía literaria ha

¹ Guillem Martínez, "Prólogo, presentación y, ya puestos, algo parecido a una valoración a veinticinco años de cultura por aquí abajo", en AA.VV., *Franquismo pop (Almanaque primavera 2001)*, edición de Guillem Martínez, Barcelona, Mondadori (Reservoir Books), 2001, pp. 13-14.

tendido a soslayar las tendencias personificadas en casos como los de Serrano Plaja mediante una lectura reductivista de diferentes conceptos tales como rehumanización, nuevo romanticismo, o, ya en el tratamiento minusvalorativo de las literaturas exiliadas, con el uso de etiquetas como las de “generación del 36”. Precisamente para la comprensión de la trayectoria de Serrano Plaja en su larguísimo periplo como desterrado a partir de 1939, para la comprensión de los porqués de sus vacilaciones estéticas, de sus variaciones ideológicas y de su asunción última por los caminos de una heterodoxa conversión religiosa y poética, consideré imprescindible el estudio de su obra inicial desde que en 1929 iniciase su participación en el mundo intelectual madrileño.

No voy a abundar en el argumento de la ignorancia acerca de la obra y la figura de Arturo Serrano Plaja, una idea que se ha hecho lugar común en las reflexiones globales sobre los exiliados republicanos. Entre otras cosas porque no sería del todo cierto. Su actividad pública y literaria ha tenido la fortuna de contar con varios estudios e intelectuales y críticos tan dispares como Antonio Machado, Octavio Paz, María Zambrano, David Bary, Francisco Caudet, Alicia Rafucchi de Lockwood, Emilia de Zuleta, etcétera, han dedicado páginas fundamentales a esta cuestión. Sin embargo, es cierto que un estudio pormenorizado de su trayectoria es aún una cuestión pendiente y se ha buscado cubrir esta carencia por lo que respecta a su actividad desde 1929 a 1945². Es igualmente cierto que se conoce a Serrano Plaja sobre todo por su poemario de 1938 *El hombre y el trabajo*, publicado en Barcelona en plena guerra civil y que en más de una ocasión se ha leído como libro fundacional de la poesía social española. Mi propósito en el presente trabajo ha sido analizar los orígenes y finales, y la red de asociaciones que desde ahí se traza, de cuanto este libro plantea. Es decir, el proceso que explica su publicación en 1938 en una España en guerra, previa explicación de la procedencia de las bases teóricas y prácticas de este discurso, y su posterior intento de integración y disolución en el contexto del exilio republicano español de 1939 cuando, en 1945, su cuarto poemario, *Versos de guerra y paz*, agrupe en su primera sección una amplia selección de poemas de *El hombre y el trabajo*. A partir de estas poesías se genera una dialéctica en su producción exiliada que, ante el progresivo descrédito que sufre a sus ojos el ideal revolucionario marxista encarnado por el Partido Comunista durante la guerra fría, comportará la sustitución

² Aunque existen varios lugares que dan cuenta de los principales datos de su biografía, muchos de estos acercamientos biográficos son incompletos o contienen datos erróneos. Por ello he considerado oportuno reproducir en uno de los apéndices de esta tesis una breve biografía del autor que pueda servir de guía general.

progresiva de su fe revolucionaria en favor de una fe religiosa. Se trata de otros momentos de su producción, pero para entender con exactitud el alcance de su obra en el exilio desde la alta cota estética de *El hombre y el trabajo* considero necesario dar cuenta de las bases originarias —que se cimentan a lo largo de los primeros años treinta— que sustentan a toda su producción.

Los siguientes capítulos han pretendido por ello integrar al menos tres niveles de análisis. El primero ha querido dar cuenta de la biografía del autor, recurriendo para ello a testimonios ya conocidos y a otras fuentes de información (epistolarios, diarios, fondos hemerográficos) hasta ahora no sumadas en una argumentación global. El segundo nivel se ha centrado en la propia obra del autor, buscando siempre la unificación de los discursos teóricos y su traslación a la práctica literaria e intentando, en este segundo caso, el análisis y comentario de las prácticas textuales del poeta. El tercer nivel ha buscado la integración de los otros dos en los procesos culturales en los que se desarrolla la actividad de Serrano Plaja y su significación global en el paradigma de la modernidad. Así, se ha hecho frente a esta cuestión en el caso de las vanguardias estéticas y políticas, la guerra civil como espacio también de praxis cultural y los primeros años del exilio republicano español como lugar en que se persevera en la continuidad de esta tradición. Los tres niveles se han querido unificar en una descripción y análisis que evitara en todo momento una separación de la historia y de la poética, tanto porque en general pienso que es la perspectiva más apropiada, como porque la propia propuesta del autor así lo demanda. Se ha valorado, pues, la significación que la vida y las obras de Serrano Plaja puedan tener en su dimensión, ideológica, social e histórica y en su dimensión artística, estética y cultural. Esta pretensión es la que recoge el título de la tesis, vanguardia, revolución y exilio, los tres conceptos remiten a un orden de comprensión totalizadora en el caso del autor cuyo alcance y articulación se irán especificando en los sucesivos capítulos.

Los tres primeros se centran en el período comprendido entre 1929 y 1936. La manifestación de la obra de Serrano Plaja en la dinámica literaria española de ese momento demandaba el análisis de unas cuantas cuestiones previas. La primera de ellas es la relación de su final de trayecto comprometido con el proceso general de rehumanización de la literatura desde finales de los años veinte. En el caso concreto de Serrano Plaja ello nos lleva a un paradigma presente por omisión o actuación en su actividad artística: la

vanguardia³. El primer capítulo se centra en ella porque ahí se produce la actualización de las contradicciones románticas entre poeta y sociedad que van a dar en la preocupación social de una buena parte de la intelectualidad europea. Aunque Serrano Plaja rechaza, en sintonía con su presente literario, los logros de la vanguardia, recibe la necesidad del compromiso ideológico que han generado las contradicciones de ésta. Su primera obra, *Sombra indecisa*, no será otra cosa que una clípsis purista de quien, por edad y por formación, estaba condenado a despreciar una vanguardia ya de por sí desprestigiada en España. En estos primeros, poemas las tensiones entre este contenido subjetivo, intimista y tendente a una realidad inmediata y material y las aspiraciones a la infabilidad de la experiencia como categoría estética anuncian y explican el porqué de su posterior evolución. La reformulación que operará sobre los componentes románticos de su poética se constituye en el hilo de continuidad entre sus diferentes manifestaciones artísticas desde 1931 hasta 1936, y lo es en una de las líneas del neorromanticismo de este periodo, que normalmente es la menos estudiada, definida en el compromiso político revolucionario. El neorromanticismo sirve muy a menudo como etiqueta que legitima la asimilación surrealista. Un final de trayecto al que llega mediante una asimilación indirecta de lo vanguardista y sus traducciones de la modernidad romántica, primero gracias a *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y segundo, y más importante, a través del impacto de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

En los capítulos segundo y tercero se explica el trazado de esta evolución de Serrano Plaja desde la indecisión inicial hasta el encauzamiento definitivo por la corriente comprometida que se vertebra en una concepción humanista y marxista del arte y la vida. Pero antes de ello, la pretensión de un análisis ajustado de estas primeras obras lleva inevitablemente también a la problemática periodización de la historia de la literatura española mediante el concepto de la "generación del 36". El descrédito que esta compartimentación padece, y que alcanza de forma directa también a Serrano Plaja al incluirse normalmente en este grupo, no responde tan sólo a las limitaciones que siempre

³ Sigo en este punto a lo largo de todo el trabajo las opiniones de Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (1977; 1987), tr. de María Teresa Berquistain, Madrid, Tecnos, 1991 y, sobre todo, las matizaciones que se pueden introducir a su lectura a partir de los estudios de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), tr. de Jorge García, Barcelona, Península, 1987, y Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvaneció en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982), tr. de Andrea Morales Vidal, Madrid, Siglo veintiuno, 1988.

implica el método generacional⁴. Esta crítica proviene sobre todo de un carácter político asociado a las ideologías, falangistas primero y pseudo-liberales después, que se suceden en la posguerra y de las que pocas veces se señalan en su justo alcance. Ya en este punto topamos con la necesidad de hacer frente a lo que el exilio supone en la configuración de estos debates culturales y en el repaso al tema se puede comprobar el alcance que esta dimensión cobra en la configuración canónica de la literatura española.

El capítulo cuarto se detiene en varias cuestiones importantes para entender la práctica poética que se abre con "Estos son los oficios", composición de finales de 1935 y posterior obertura de *El hombre y el trabajo*. Se plantean en concreto algunas reflexiones acerca de la posibilidad de una poesía "revolucionaria" a partir del debate teórico de la época; también se hace un repaso acerca de lo que la selección temática del mundo del trabajo implica en un poeta de los años treinta; y, por último, se inserta el especial tratamiento de este tema en el caso de Serrano Plaja dentro de la continuidad vanguardista que numerosas prácticas artísticas llevaron a cabo en su acercamiento al mundo rural.

La llegada de la guerra provoca que, si bien estos intereses no varien, sí lo hagan las parcelas que han de centrar su atención; la humanidad y el trabajo se modifican como temas poéticos puesto que los ámbitos de su actuación han variado. De este modo, la organicidad de sus siguientes poemas se orienta hacia unos fines distintos de los previstos inicialmente. De cualquier manera, sus dos primeros poemarios, *Sombra indecisa* y *Destierro infinito*, marcan un desarrollo encaminado a la unión de poesía y revolución. Con la coordinación de estas dos palabras, por cierto, dio título nuestra más lúcida pensadora en el exilio y el interior, María Zambrano, a su certera reseña a *El hombre y el trabajo*⁵. En ella detecta igualmente Zambrano este punto de inflexión que mencionaba: «el libro —nos dice— nos muestra con toda evidencia un proceso coherente, una línea continua, inteligible» de un desarrollo que «tiene el doble interés de mostrarnos un cambio poético y un proceso revolucionario, expresado poéticamente con plena conciencia». Porque, como prosigue Zambrano, antes existía «una cierta separación entre su afán revolucionario y su afán poético —, aunque ambos nacen unidos, en la misma raíz [...] —

⁴ La cuestión de las generaciones no ha dejado, ni mucho menos, de seguir creciendo en su estudio y polémica bibliográfica. A lo largo de estas páginas se pretende analizar la trayectoria de Serrano Plaja como un ejemplo, entre los muchos existentes, de la inoperatividad de esta propuesta crítica que impide tener una perspectiva de la complejidad de los procesos culturales e históricos. Véase, entre la ingente bibliografía al respecto, Serge Salatin y Carlos Serrano (eds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine. Questions de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

, porque la experiencia no ha llegado al punto de madurez y claridad necesario para poder traducirse poéticamente, para que la palabra brote como un testimonio». Con mi análisis no he pretendido más que el esclarecimiento de cómo estos dos afanes, el poético y el revolucionario, transcurren en este complejo proceso de aproximación que se alcanza por primera vez al final de *Destierro infinito*, publicado en mayo de 1936. Desde ahí se abre ya la efectividad cierta y material de una poesía, en su más estricto sentido, revolucionaria; es decir, aquella en que la funcionalidad del arte no supone renuncia de la personalidad creadora ni anulación de la intimidad. Gracias al trayecto recorrido por Serrano Plaja entre 1931 y 1936 se logra, de nuevo en palabras de Zambrano, el descubrimiento de «una revelación» del ser humano que le permite «reconciliarse con la realidad» en su posterior y primer gran libro de 1938. Así, el presente trabajo, en suma, no es sino la exposición de la crisis particular de un sujeto en todos los órdenes de su esfera privada y pública—que es ejemplificación de las crisis en que se debate la sociedad y la cultura en el periodo de entreguerras europeo— y de cómo esta crisis se concilia, en el caso de Serrano Plaja y otros muchos, en la unión del arte y la vida en el paradigma revolucionario.

Ahora bien, esta realidad cambia con la llegada de la guerra, y la conquista de lo real antes de julio del 36 ya no puede ser la misma en actitudes y objetivos, aunque parta de un idéntico impulso, que la posterior a esta tajante fecha. Hasta entonces, desde 1931 a 1936, Serrano Plaja traza la línea que le lleva a la reconsideración del individualismo romántico en clave universalista. Universalismo cifrado, al final de esta primera fase de su proceso, en la colectividad, en la funcionalidad social del trabajo del artista, en la necesidad de que el impulso rebelde del sujeto no se anegue en sus propias limitaciones y halle en la expansión colectiva de esta rebeldía la posible solución. Pero sí en algo destaca un poemario como *El hombre y el trabajo* es en la defensa de la individualidad creadora del poeta, no por encima ni por debajo de, sino al mismo nivel del compromiso social y humano; y esta condición de su poética en 1938 se interpreta con parcialidad si no se atiende a las bases originarias de esta convicción fraguada a lo largo del lustro inicial de los años treinta. Lo apuntado en el anterior apartado se expande por todo el siguiente periodo en el que se centra el capítulo quinto, la guerra civil. Además de referirnos en él a las diferentes actividades del autor durante esos años, se realiza un análisis de las distintas prácticas textuales de Serrano Plaja. Para ello se hace una revisión de los principales

³ «Poesía y revolución (*El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja)», *Hora de España*, Barcelona, XVIII (junio de 1938).

testimonios y textos teóricos del poeta (algunos inéditos), muy especialmente de la "Ponencia colectiva", texto escrito por Serrano Plaja y leído en las sesiones valencianas del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, cuya importancia y mérito justificaban un análisis aparte. Junto a ello, se examinan las principales influencias de *El hombre y el trabajo*, que en lo literario pasan por los nombres de Whitman, Machado y, muy especialmente, la tradición clásica representada en Hesíodo y Virgilio. La otra gran influencia es la del pensamiento marxista, terreno en el que Serrano Plaja muestra una notable coincidencia con buena parte de las propuestas del Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Todo ello se pone al servicio de núcleos básicos que se desglosan en dos apartados, uno dedicado a la épica del hombre, el trabajo y la guerra y otro centrado en el poema amoroso "Virginia", una de las mejores composiciones del autor y cierre de *El hombre y el trabajo*.

El capítulo sexto se adentra en las primeras fases del exilio de Serrano Plaja. Tras unas páginas iniciales donde se da cuenta de algunos de los aspectos básicos que afectan a la poesía del exilio republicano, tales como la continuidad o la reconstrucción del humanismo, el núcleo de los siguientes apartados se centra en los tres primeros países de exilio: Francia, Chile y Argentina. De Francia se recuerda su paso por el campo de concentración de Saint Cyprien y su estancia en la casa del intelectual francés Jean-Richard Bloch, La Mérigote, unos meses durante los cuales Serrano Plaja intenta la reconstrucción de su identidad mediante una intensa actividad literaria y con el inicio de una nueva relación sentimental con la que será su primera esposa, Claude Bloch. En ambos casos se aportan numerosos datos nuevos y, lo que es más importante, una amplia cantidad de poemas inéditos. Inédito también es el *Diario de un viaje de emigrantes* que Serrano Plaja escribió durante la travesía que realizaron él y su esposa desde Marsella a Buenos Aires con destino a Santiago de Chile, un documento que aporta interesantes datos sobre las expectativas y límites de la condición exiliada. Desconocidas hasta ahora también eran las cartas intercambiadas entre Serrano Plaja y Rafael Dieste, su lectura ha permitido la reconstrucción detallada de los avatares vividos en Santiago de Chile y el negativo balance que quedó de ella⁶. Gracias a Dieste, fraternal amistad de todos estos

⁶ Se reproducen en cuatro apéndices distintos materiales inéditos o de difícil localización y que se han agrupado del siguiente modo: poesía, ensayos, correspondencia con Rafael Dieste y Carmen Muñoz y *Diario de un viaje de emigrantes*. Cada uno de estos apartados va precedido de su correspondiente presentación y anotación.

años, Serrano Plaja consigue instalarse en Buenos Aires, un periodo de fructífera actividad que en lo poético se manifiesta con la publicación de *Versos de guerra y paz* en 1945, poco antes de su retorno a Europa tras la victoria aliada en la segunda guerra mundial. En la situación específica de la primera mitad de la década de los cuarenta, aún era posible integrar el proyecto representado en los poemas de la guerra civil en un nuevo libro. Sin embargo, *Versos de guerra y paz* anunciaba ya el agotamiento de este proyecto y apuntaba hacia una crisis de continuidad, personal, estética e ideológica, que en los próximos años se irían manifestando progresivamente hasta concluir en una sonada ruptura con el PC acompañada de una heterodoxa conversión al cristianismo.

Max Aub opinaba acerca de los exiliados españoles republicanos en la estremecedora *La gallina ciega*: “la verdad es que somos un puñado de gente sin sitio en el mundo”. La trayectoria de Arturo Serrano Plaja es, en muchos sentidos, reflejo de esta aspiración humana universal, la de encontrar cada uno un lugar en el mundo y el sistema de correspondencias que desde ahí necesariamente se establece. La desubicación del sujeto en la realidad es quizás la causa más probable de que al final su búsqueda fuese la de un lugar fuera del mundo. La conversión religiosa aparece como medio para posponer la resolución del conflicto exílico al espacio de la prometida e hipotética vida eterna. Espacio de redención de las culpas personales y de la historia, espacio que deja fuera a esa historia y a ese tiempo de lo real porque dicho tiempo y dicha historia no han podido resolver las contradicciones y derrotas en su circunstancia terrenal. Y es que como apuntaba Carlos Blanco Aguinaga, como Aub, como Serrano Plaja otro buen conocedor de todo aquello que el exilio implica, “la poesía que escribieron algunos de aquellos españoles nos descubre que, en el fondo, en el centro de tanta actividad, siempre hubo un vacío, una presencia de la Muerte que, en última instancia, impidió (¿cómo no iba a impedir?) que los refugiados españoles llegaran a ser auténticamente transterrados”⁷. Para comprender el enorme alcance del desengaño es necesario comprender antes el enorme alcance del entusiasmo, de la implicación vivida, en los años previos al desencanto, con una visión del mundo en la que se halló en el canto a la relación esencial entre el hombre y el trabajo un sentido revolucionario, una posibilidad de transformación.

⁷ “Otros tiempos, otros espacios en la narrativa española del exilio en América”, en AA.VV., *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, compilación de Nicolás Sánchez Albornoz con la colaboración de María Teresa Pochat, Madrid, ICI- Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 27.

Por último, quisiera agradecer la ayuda prestada durante el largo proceso de trabajo de estas tesis a los numerosos compañeros y amigos que de diversas formas han hecho posible su conclusión. En primer lugar, a mis colegas del GEXEL, grupo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona en el que me inicié en el estudio de nuestro exilio republicano, y muy especialmente a Carlos Álvarez, Esther Barrachina, Silvia Jofresa, Claudia Ortega y Rosa Peralta, cada cual a su modo sabe la importancia que para mí han tenido su amistad, ayuda y apoyo en parte o en la totalidad de estos años dedicados al tema; también a Juan Rodríguez y a Paco Tovar, miembros del tribunal que evaluó el trabajo de investigación que sentó las bases de esta tesis, cuyas sugerencias y críticas he intentado aplicar en la presente ocasión; y a Manuel Aznar Soler, director del GEXEL, y de esta tesis, por la guía intelectual y, sobre todo, por las pruebas reiteradas de amistad y afecto que me ha brindado desde el primer momento. La confección de estas páginas debe mucho a la ayuda que en, diferentes lugares y circunstancias, me han ofrecido varias personas: Xosé Luis Axeitos, Claude Le Bigot, Francisco Caudet, José Antonio de Diego, Geneviève Dreyfus-Armand, Rosa Maria Grillo, Miguel Hernández, Gérard Malgat, Enrique Martínez López, M^ª del Carmen Porrúa, Jesucristo Riquelme, Serge Salaün, Carlos Serrano, Ingrid Serrano, Luis Alberto Quesada, Fabiola Rodríguez y otros muchos a los que sin duda ahora olvido. A todos ellos gracias.

CAPÍTULO I

SITUACIÓN DE ARTURO SERRANO PLAJA EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Me siento más ligado a los del "grupo de Hora de España" (Dieste, Sánchez Barbudo, Gil-Albert, etc.). Sin menospreciar a los de la "generación del 36", me identifico más con la actitud de decencia de los del "grupo". Hay en ellas un contenido legítimo y verdadero, con el que me siento más unido.

Arturo Serrano Plaja

I.1. — VANGUARDIA, CLASICISMO, SURREALISMO Y ROMANTICISMO.

A lo largo de 1932 Serrano Plaja publicará, como otros compañeros de su promoción (Sánchez Barbudo, Azcoaga, Varela, Leopoldo Panero...) diversos artículos en el diario madrileño *El Sol*. Algunos en especial se centran en una evaluación del estado presente de la poesía española a partir de las herencias transmitidas por la tradición literaria más inmediata. En uno de ellos, Serrano Plaja califica su momento presente, poéticamente hablando, como un "romántico clasicismo" en donde "se disuelven ya los anteriores postulados de arte", postulados cifrados en lo que es ya "el trasnochado desco de inventar originalidad"¹. Una nueva realidad que se manifiesta, según afirma, en un cambio que se da sin rupturas estridentes. El concepto empleado por Serrano Plaja para definir el estado actual de la literatura española, romántico clasicismo, informa de algunos de los debates fundamentales desarrollados en estos años y de los que con posterioridad a la guerra civil van a rebrotar en la poesía española². Así, Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) fue de los primeros en institucionalizar como tendencias opuestas la del "arte nuevo" que intenta definir y la del romanticismo, al que se refiere desde una postura de franca hostilidad como

¹ Arturo Serrano Plaja, "Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía", *El Sol*, Madrid, XVI, 4567 (31 de marzo 1932), p. 2). Este mismo punto de invalidación de la novedad, como se verá, es el atacado por Enrique Azcoaga, miembro del grupo literario que integra Serrano Plaja junto con Sánchez Barbudo, en un programático artículo que explica la génesis del primer poemario de Serrano Plaja, *Sombra indecisa*, y que se presenta con la voluntad de un manifiesto; Enrique Azcoaga, "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso", *Hoja literaria*, Madrid, I, 1 (¿noviembre 1932?), pp. 2-3.

² Al respecto ha escrito María Isabel Navas Ocaña en dos estudios, *Vanguardismo y crítica literaria en los años cuarenta. el grupo de "Escorial" y la "Juventud Creudora"*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones (Monografías, Humanidades, 8), 1995; y *Españoles y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1997, de este último especialmente las pp. 19-50.

una de las manifestaciones del arte del siglo XIX, en lo que era un medio más que para sancionar para definir a este “arte nuevo”. Ortega da su visión del arte moderno en 1925 y para ello usa un concepto equívoco, si éste se extrapola de las coordenadas de su ensayo, como el de deshumanización. En realidad, su descripción no se está oponiendo a ningún ismo en concreto sino que ofrece un punto de vista general sobre las vanguardias que se han manifestado hasta el momento, destacando el hecho del contenido antipopular del arte moderno a partir de una separación del arte con respecto a la praxis vital y el consecuente cambio en los receptores de estas manifestaciones artísticas. De este modo, el arte humanizado es el propio del siglo XIX (romántico y realista), el identificado, en gran parte, con la mimesis; el deshumanizado, por contra, arranca de una figuración distorsionada de la realidad, de los objetos que la componen. Objetos a los que por ello se aísla en unos nuevos parámetros, lo que obliga al manejo de esas nuevas coordenadas por parte del receptor para lograr el goce estético. Coordenadas que, en síntesis, se colocan en el ámbito de la intelectualización y no del sentimiento o la emoción. A partir de ahí, Ortega establece sus conocidos siete principios característicos del arte de la vanguardia³.

Desde la tibieza de la vanguardia hispánica, como resalta Mainier, se intenta en más de una ocasión unir, sólo en aparente paradoja, lo tradicional con lo vanguardista⁴. En esta misma equidistancia se sitúa la definición de Serrano Plaja y existen precedentes de ella en otros autores y críticos de la vanguardia⁵. Pero dentro de estas pretensiones, no todas las

³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras Completas*, Madrid, *Revista de Occidente*, tomo II, 1962 S^a, pp. 359 y ss. Véase la edición de Valeriano Bozal a José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Para esta identificación formal de Ortega con los movimientos artísticos de vanguardia véase Luis de Mera, *Ortega y la Edad de Plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991.

⁴ Véase su “Prólogo” a Guillermo Díaz Plaja, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975, p. 13.

⁵ Tal y como señala Andrés Soria Olmedo, esto se puede ejemplificar con artículos como los publicados en los años veinte por Antonio Marichalar o José Bergamín en la ultraísta *Horizonte*, “Oscilaciones. Virar” y “Clasicismo”, respectivamente, *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 119 y ss. El artículo de Bergamín es especialmente interesante pues propugna un clasicismo español que sea un “clasicismo vivo” con tres referentes: Góngora, Bécquer y el Juan Ramón Jiménez de la Segunda Antología Poética. Ahora bien, si Bergamín los declara como ejemplos de la mayor depuración, Serrano Plaja, entre otros, como se verá, selecciona a los mismos autores pero a partir de una valoración bien distinta. De Antonio Marichalar contamos con una edición de su importante obra crítica en la edición de Domingo Ródenas de Moya, *Ensayos literarios*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002. También se intenta, en otros casos, unificar romanticismo y vanguardia, y todo ello culmina en las opiniones que Guillermo de Torre vierte en su fundacional *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925. En él intenta sistematizar, sin demasiado éxito, la independencia de los elementos de la vanguardia de cualquiera de estas lecturas reduccionistas, aunque admite esta misma vocación tradicionalista de la primera adaptación de lo vanguardista en España. Sobre la misma pueden consultarse la monografía clásica de Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971; el estudio más breve de José Luis Bernal, *El ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; y la completa síntesis de Javier Pérez Bazo, “El ultraísmo” en A.A.VV., *La vanguardia*

vanguardias van a ser estimadas por igual ni se va a definir como vanguardia lo mismo que se considerará en el futuro. Se prestigian como tal los logros del cubismo y de la poesía pura que se ven refrendados por el análisis de Ortega — no corren igual suerte otro tipo de propuestas vanguardistas como el ultraísmo, a pesar de que también son origen del trabajo de Ortega y de su influencia en los poetas del 27—, pero no las sucesivas manifestaciones de las vanguardias históricas como el dadá o el surrealismo, que introducen unas coordenadas estéticas netamente diferenciadas a lo conocido como deshumanización, a saber: una pretensión de fusionar arte y vida que anulaba al intelectualismo anterior y la idea autónoma del arte, según demuestra la tesis clásica de Peter Bürger sobre la vanguardia⁶. De ahí la especial interpretación que ofrece Bürger del cubismo, al que no considera en igualdad de términos con el resto de las vanguardias pues se “diferencia del impresionismo por la carga intelectual de su mirada sobre la realidad, con ello libera la representación de los valores de la mimesis, pero continúa siendo representación” [1987, 43]⁷. Es decir, que por un lado Ortega y Gasset habla de un “arte nuevo”, que no es lo mismo que lo limitado por el término vanguardia histórica, que se define en la creencia “vida es una cosa, poesía es otra—piensan o, al menos, sienten. No las mezclemos” [Ortega y Gasset, 1968, 371]. Mientras que Peter Bürger, por contra, fija con rotundidad las pretensiones de la vanguardia histórica: si la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa, con lo que su “modo de función del arte” ha sido “la separación de la praxis vital”, los movimientos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en dicha sociedad, con lo cual el objetivo de la vanguardia es “organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital”, y sus obras niegan así las características esenciales del arte autónomo e intentan superarlo mediante esta reconducción de lo artístico como equivalencia de lo vivido⁸. En realidad sólo en apariencia nos encontramos ante una

en España. *Arte y literatura*, edición de Javier Pérez Bazo, París, CRIC-Éditions Ophrys, 1998, pp. 101-159. Una selección de prácticas ultraístas en Francisco Fuentes Florido, *Poesía y poética del ultraísmo (antología)*, Barcelona, Ediciones Mitre, 1989.

⁶ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), tr. de Jorge García, Barcelona, Península, 1987, pp. 99-109.

⁷ Cabe recordar, en todo caso, que lo expuesto por Ortega — escrito a lo largo de 1924— se refiere al periodo previo al surgimiento del surrealismo. Al margen de esta consideración, puede consultarse el ensayo de Fernando Vela “El arte al cubo”, *Revista de Occidente*, Madrid, 46 (abril 1927), pp. 79-86 y también el artículo de Juan Cano Ballesta “Sobre cubismo y creacionismo poético (Fons de una controversia)”, *Ojancano: Revista de literatura española*, 1 (octubre 1988), pp. 5-13.

⁸ Con ocasión de su respuesta a la crítica de Jürgen Habermas sobre el papel desempeñado por la vanguardia en el proceso de la modernidad, Peter Bürger escribió un sintético artículo sobre “El significado de la vanguardia” en el que afirma: “La rebelión de la vanguardia responde a la radical reivindicación autónoma del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de sustituir la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana. [...] El infructuoso ataque contra la autonomía del arte [el de la vanguardia] es el primer fenómeno de la historia que rompió con la estética de la autonomía, legándonos la

contradicción, pues ambas definiciones refieren las dos secuencias básicas del proceso vanguardista y más adelante se verá la interpretación que consideramos más válida para el cubismo, la poesía pura o el surrealismo.

De hecho, Juan Carlos Rodríguez ha recordado que “el vitalismo (en tanto que actitud ideológico/estética) no tiene una significación única, sino que oscila entre tres alternativas posibles: a) o bien la separación arte/vida [...] b) o bien la necesidad de rellenar a la vida de arte [...]; o bien la necesidad sin más de convertir a la propia vida en “arte [...]”. De cualquier modo el vitalismo de los años 20 y 30 en Europa —dejando de lado el caso anglosajón— es algo más que una mera actitud ideológico/estética. Es más bien la realización práctica y global de toda una ideología pequeño/burguesa (y burguesa) teorizada en especial por el espiritualismo y la fenomenología alemana de esos mismos años (y en España, en concreto, por todas las ideas de Ortega en torno a la ‘razón vital’, etc.)”⁹. Pero a partir de este ambiente de discusión, donde los límites del término son aún algo imprecisos y muy connotados según las circunstancias, es que se entiende que en 1930 José Díaz Fernández pueda realizar una compenetración entre neoclasicismo y vanguardia y contraponer, por otro lado, lo que va a denominar nuevo romanticismo y literatura de avanzada en su ensayo *El nuevo romanticismo*, texto clave en el proceso de rehumanización que sufre la literatura española y escrito con clara voluntad de réplica a las tesis orteguianas. Navas Ocaña sintetiza con claridad este último hecho:

Para que esta identificación se produzca ha tenido lugar el siguiente proceso. En primer lugar, la filiación clásica que Cansinos atribuye al creacionismo. Después, la definición que Ortega da del arte deshumanizado cuyo opositor por excelencia es el romanticismo. [...] [con lo que se] deja la puerta abierta a una fácil y previsible asociación de clasicismo y vanguardia. A ella contribuyen esas llamadas al orden de Marichalar, ese “clasicismo vivo” de Bergamín y ese “clasicismo de lo moderno” que Guillermo de Torre menciona [...]. José Díaz Fernández recoge estos planteamientos: partiendo de Ortega, aunque ampliando el radio de acción, asocia deshumanización y vanguardia. La denominación tan general utilizada por Ortega —“arte nuevo”— facilita que no se establezcan diferencias y que se incluya en un mismo saco deshumanizado toda la vanguardia sin apenas excepciones relevantes [1997, 31-32].

posibilidad de acabar con las limitaciones que ésta impone”, “El significado de la vanguardia”, *El Viejo Topo*, Barcelona, 63 (diciembre de 1981), p. 48. El artículo de Habermas, con el que sustancialmente está de acuerdo Bürger, “La modernidad inconclusa”, *El Viejo Topo*, Barcelona, 62 (noviembre de 1981), pp. 45-50.

⁹ Juan Carlos Rodríguez. *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, 2ª edición revisada y aumentada, p. 303, nota 1.

Este estado de cosas va a explicar buena parte de las opiniones de Serrano Plaja durante estos primeros años: su vindicación del romanticismo, su aparente rechazo a la vanguardia (sobre todo a la surrealista), su peculiar apuesta de lectura sobre la tradición... Serrano Plaja, quien no se va a caracterizar hasta 1934 precisamente por la claridad en la expresión de sus opciones, recurre a una confusa asimilación entre lo romántico y lo clásico, explicable también por el uso algo embrollado que se ofrece en la época a esta serie de binomios mencionados¹⁰. Prueba de ello es que si bien la conclusión que menciona Díaz Fernández en 1930 se justifica desde una voluntad de vanguardia, igualmente a mediados de los veinte el rechazo inicial de la vanguardia surrealista, en tanto que se la considera impura o neorromántica, es un fenómeno recurrente¹¹. De hecho, lo que realiza Serrano Plaja en 1932 con su descripción del romántico clasicismo es evidenciar su indefinición propia y la general de ese momento, así como la búsqueda de una síntesis que solucione su particular indagación estética. Y es que tras las primeras manifestaciones de la vanguardia, que en la literatura española se concretan en las prácticas textuales y las teorías ultraístas y creacionistas, se hablará de la necesidad en toda Europa de una vuelta al orden que, en muchas ocasiones, se definirá como “nuevo clasicismo”, legitimando con el axioma vanguardista de la novedad la pretensión de reestructuración artística buscada. De hecho la expresión surge ya a punto de finalizar la Primera Guerra Mundial cuando se

¹⁰ Navas Ocaña recuerda otra serie de opiniones al respecto en libros, de Ricardo Baeza publicado en 1930 en Madrid por la CIAP, artículos de Juan Ramón, Sebastián Gasch o la significativa encuesta de *La Gaceta literaria* en 1931 sobre el significado de la vanguardia; en *Española y las vanguardias*, op. cit. pp. 31-35. Por lo que hace referencia al conocido sondeo de *La Gaceta Literaria* en su número 86 (15 de julio 1930), es útil el repaso que efectúa Juan Cano Ballesta para entender la posición de las tendencias comprometidas con respecto a lo que se considera por entonces vanguardia en *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936) (1972)*, Madrid, Siglo XXI, 1996², edición completa, revisada y ampliada, pp. 28-32 y 75-77. La confrontación con otra encuesta anterior de la revista de Giménez Caballero ilumina buena parte de los cambios en el estado de opinión sobre las relaciones entre literatura y política a principios de los treinta, así como aporta las muestras de algunas posturas contrarias a la oficialidad literaria de finales de los veinte en casos como Díaz Fernández; “Política y literatura: una encuesta a la juventud española”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 22 (15 noviembre 1927); 23 (1 de diciembre 1927); 24 (15 de diciembre 1927); 25 (1 de enero 1928); 26 (15 de enero 1928); 28 (15 de febrero de 1928) y 30 (15 de marzo 1928).

¹¹ Por ejemplo, así se insinúa ya con Fernando Vela y su temprana descripción en “El suprarrealismo”, *Revista de Occidente*, Madrid, VI, XVIII (1924) pp. 428-434. Para este punto pueden consultarse los datos aportados por Jesús García Gallego en *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Ubago, 1984, pp. 30-65; también del mismo “La crítica del surrealismo en *Revista de Occidente*”, *Analecta malacitana*, Málaga, 8 (1985), pp. 191-207. Son otras muchas las causas por las que el surrealismo tuvo tantas dificultades para arraigar en profundidad en España. A los estudios ya citados, añádanse las oportunas precisiones de Víctor García de la Concha en “Introducción al estudio del surrealismo español”, en su edición a *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-27 y sus “Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica”, en *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Bibliograf, 1979, pp. 99-111, aunque es un debate que ha generado una considerable bibliografía a la que en parte se irá aludiendo. Para un diagnóstico que cubre hasta la década de los noventa véase los estudios y bibliografía incluidos en AA.VV., *La vanguardia en España. Arte y literatura* [1998].

habla de “retorno al orden” por parte de algunos de los más conspicuos representantes de las primeras vanguardias, quienes reivindicarán algunos de los valores plásticos tradicionales del clasicismo. La experimentación poética que marca el ultraísmo también se ha producido en el cubismo y en las otras vanguardias y precisamente los cubistas, con Picasso a la cabeza, van a proponer lo que se denominará como este retorno al orden o nuevo clasicismo¹². En 1922 culmina este viraje del cubismo que está proponiendo un retorno al orden poniendo énfasis en la forma y abandonando la experimentación. Un clasicismo, eso sí, no mimético¹³. Y no será esta la única línea desde la que se reivindique el componente clasicista, el clasicismo seguirá presente, y cada vez con más fuerza, en los próximos años. Analizando la obra de Giménez Caballero *Arte y Estado* del año 1935, Sultana Wahnón resalta el uso en este texto axial de la estética fascista española del concepto “clasicismo cristiano”. GC identifica el arte cubista con la poesía pura y los considera exponentes de la crisis del arte occidental que en el plano social se plasmó con el *crack* del 29. Pero asimismo rechaza el individualismo romántico porque considera que eso ha llevado a la creación del arte puro como un arte de minorías, ese arte que en su proceso de secularización se ha considerado una creación autónoma y ha rechazado el papel central de Dios y lo religioso. GC postula así la rehumanización como una propuesta contraria no sólo al arte puro exponente de la vanguardia sino también al realismo socialista, pues piensa que la deshumanización no sólo era responsabilidad de las corrientes puristas, sino, sobre todo, de las del arte socialista. Para llegar a esa conclusión, como explica Wahnón, ha tenido antes que producirse en los años treinta la elaboración de un concepto de deshumanización distinto al usado por Ortega que “provocaba un desajuste

¹² Algo similar ocurre en los poetas, incluso Gerardo Diego hablará en un artículo de 1924 de la necesidad de abandonar las premisas ultratistas y tomar lo fundamental del creacionismo, porque “necesitamos una Poética en que la palabra vuelva a ser íntegramente palabra, no un ornamento abstracto [...], el lenguaje debe volver a la sencillez directa, única forma de crear. Crear, creación; eso es la Poesía”, *Revista de Occidente*, XVIII, (noviembre 1924), p.

¹³ En la zaragozana revista *Noreste*, donde colaboran significativos miembros del círculo más cercano a Serrano Plaja como Azcoaga o Sánchez Barbudo, se publicó en dos partes una interesante y bastante ponderada descripción del proceso de la poesía española desde el simbolismo hasta la penetración de la vanguardia creacionista y ultralista firmada por José R. González, “El nuevo clasicismo en la poesía”, 2 y 3 (invierno y primavera de 1933), pp. 1 y 4 en ambos casos. Sin embargo, el estudio se detiene en el análisis de Ortega y Gasset y sólo menciona de la propuesta surrealista, con mucho acierto eso sí, la coincidencia de principios entre Reverdy y el manifiesto de Breton. John Crispin dedica uno de los capítulos de su estudio a “El nuevo clasicismo”, etiqueta que usa confusamente para establecer una parcela contrapuesta a la de Vanguardia, que considera “la otra fase del Movimiento Moderno” y que a su vez subdivide en dos fases: “arte depurado y objetivo, neocubista y formalista, evolución hacia un concepto más subjetivo y espiritual del proceso artístico”, en *Las estéticas de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/Vanderbilt University, 2002, pp. 55-126 (56 y 81).

terminológico"¹⁴. Más adelante se analizarán las repercusiones de este aspecto en próximos comentarios a otros conceptos como los de rehumanización y su uso a la hora de periodizar la poesía española del siglo XX.

En cualquier caso, Serrano Plaja lo que hace es limitar la novedad a la recuperación del romanticismo, ya en pleno auge, y asociarla al clasicismo, pero sin establecer ninguna precisión en la línea de Díaz Fernández ni tampoco en esta otra de Giménez Caballero, y sí más bien, como demuestran otros de sus artículos de esos meses, con la tradición simbolista y de la poesía pura, entendida sobre todo desde la interpretación de Juan Ramón Jiménez más que desde una práctica vanguardista deudora del cubismo y el creacionismo.

El momento, pues, es el del dominio estético de la poesía pura en los poetas de la llamada "generación del 27". Por ello, todo aquello que el surrealismo aporta de irracionalismo, de falta de control en el proceso artístico o de cuestionamiento de la realidad interior y exterior de lo humano choca frontalmente con la reacción purista a los excesos retóricos y sentimentales de la poesía finisecular. Como se comprueba, el vanguardismo va a perder en los años siguientes esta filiación con los contenidos futuros de la poesía rehumanizada —y que ésta posee gracias a la vinculación de romanticismo y surrealismo— cuando se hacinen todas las vanguardias históricas en un mismo concepto, cuando las opiniones de Ortega se trasladen por igual al cubismo que al surrealismo, algo que, como se ha indicado, no cubría el campo escogido por el filósofo en su descripción del momento artístico de los veinte.

En verdad, en la tan traída y llevada rehumanización del arte en todo caso participan las aplicaciones más o menos ortodoxamente surrealistas de García Lorca, Cernuda, Aleixandre o Prados¹⁵. Recuérdense hechos tan significativos como el intento en

¹⁴ Sultana Wahnón, *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (*Teoría literaria: Texto y Teoría*, 25), 1998, pp. 42-50. Un ensayo de 1934 de José Antonio Maravall, perteneciente al grupo inicial en el que se mueve Serrano Plaja, explica bien este proceso: "De una cultura de progreso a una cultura de la vida", *Revista de Occidente*, XLIII (1934) 288-313. En ese ensayo hallamos la base teórica utilizada después por GC en su argumentación de la estética fascista española.

¹⁵ Ya es de por sí bastante significativo que el principal caballo de batalla de la crítica contraria a la existencia de un surrealismo español haya sido durante lustros la no práctica de la escritura automática en nuestros poetas, cuando si esta afirmación fuese válida poco más que un par de textos de toda la literatura occidental podrían considerarse como surrealistas. Así lo habían señalado un buen número de críticos desde casi el principio, por citar algunos de estos primeros ejemplos: Ángel Pariente en su "Introducción" a la *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Gijón, Iúcar, 1985, pp. 11-14; Carlos Feal, "Un caballo de batalla: el surrealismo español", *Bulletin Hispanique*, LXXXI, 3-4 (julio-diciembre 1979), pp. 265-279; o Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974. El debate crítico parece haber superado definitivamente esta cuestión y, de hecho, el surrealismo, como la discusión en general acerca de las vanguardias en España, ha ocupado un espacio considerable en la bibliografía de la historia de la literatura española y cada vez centrándose más en las prácticas textuales concretas de los poetas españoles. Destaco sólo algunos estudios, aparte de los ya mencionados: AA.VV., *El surrealismo*, edición de Víctor García de la

1930 de Prados de publicar un manifiesto surrealista en España junto con Cernuda y Aleixandre y cómo el fracaso de todo ello le condujo a un apartamiento de la vida literaria y a un vuelco hacia una temprana actividad política en Málaga que le llevarán a la práctica de un compromiso explícito en su obra y en su vida¹⁶; también Alberti sigue un proceso similar cuando en 1930 publica su *Elegía cívica*, arranque de su posterior poesía revolucionaria. Es indudable, pues, y aceptando lo que destaca A. Leo Geist, “la importancia que tuvieron como sistema estético la doctrina y las técnicas surrealistas en la transición hacia el arte de compromiso”, lo que ocurre es que esto sucede casi siempre con un retraso de unos cinco años (el primer manifiesto de Breton es de 1924), pues en esos momentos la tendencia oficial de la poesía española, ya se ha precisado, era incompatible con la propuesta surrealista¹⁷. Por eso cuando en 1930 varios poetas se encuentran ante la necesidad de dar expresión a una serie de crisis personales, estéticas e históricas hallarán en el surrealismo una vía de resolución idónea. Pero esto no podrá ser más que una fase de transición hacia una nueva expresión poética y vital; primero por el lastre de la mala prensa que arrastra ya el surrealismo cuando irrumpe a mediados de los años veinte y segundo, y más importante, porque los surrealistas,

al negar con violencia las bases racionales de la estética establecida, también repudiaban toda una sociedad sustentada sobre las mismas bases. Este aspecto extraestético despierta en los poetas de quienes nos ocupamos un mayor interés por lo social y les conduce a buscar otros conceptos artísticos más adecuados a su expresión y comunicación¹⁸.

Concha, Madrid, Taurus (Persiles, 138. El escritor y la crítica), 1982; los monográficos de *Ínsula* “Surrealismo Español-Homenaje a Pérez Minik (1905-1989)”, Madrid, 515 (noviembre 1989) e “Imagen en libertad. Surrealismo y vanguardia en España”, 592 (abril 1996); o la traducción del clásico de C. Brian Morris, *Surrealism and Spain* (Cambridge, U.P., 1972) en el año 2000 (Madrid, Espasa-Calpe). Es decir, ser surrealista se interpretó desde el mismo año 1924 (la *Revista de Occidente* informó muy rápido de su aparición pero de una manera bastante reduccionista) como práctica necesariamente de una escritura automática. Entendido así, el surrealismo atacaba todas las teorías idealistas anteriores porque anulaba la acción de la conciencia artística, precisamente lo que la poesía pura y lo que Ortega han defendido en su descripción de la vanguardia. Por eso, “el punto de disonancia entre las dos corrientes, francesa y española, consiste en la convicción de la necesidad de control del yo sobre la creación poética”, Gabrielle Morelli, “La poesía surrealista”, en AA.VV., *La vanguardia en España. Arte y literatura* [1998, 190].

¹⁶ Véase Julio Neira, “Litoral”, la revista de una generación, Santander, *La Isla de los Ratones*, 1978, pp. 106-108. Para más detalles sobre este abortado manifiesto, A. Sánchez Rodríguez, “1930: Salvador Dalí en Torremolinos”, en AA.VV., *Treinta años de vanguardia española*, edición de Gabriele Morelli, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991, pp. 193-204.

¹⁷ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor, 1980, p. 173. La interpretación que Juan Cano Ballesta da de los poemarios de García Lorca y Alberti en la línea de “orientación hacia el objeto exterior” guilléniana parece a todas luces insuficiente, no así por lo que respecta a la obra de Guillén y otras realizaciones de los poetas del 27 [1996, 12].

¹⁸ Anthony Leo Geist [1980, 182-183]. La politización del movimiento surrealista que sí se da en otros países, en España, por las circunstancias ya explicadas, apenas si es potenciada como tendencia oficial, salvo excepciones como la brillante actividad desempeñada por el grupo tinerfeño aglutinado alrededor de la

Todo ello, en fin, desemboca en curiosas reinterpretaciones como las efectuadas sobre la obra de Vicente Aleixandre por parte de Dámaso Alonso o Pedro Salinas, quienes para evitar una afiliación directa de Aleixandre con el surrealismo proponen su definición como neorromántico, con lo que se llega a una inversión de los términos: del rechazo inicial de lo surrealista por romántico a la validación de lo romántico como concepto opuesto a la influencia surrealista. Dámaso Alonso habla de “un movimiento neorromántico” de los del 27 y pone como ejemplo *Espadas como labios* y tres años más tarde, cuando la tendencia neorromántica ya se ha consolidado, se reafirma en la definición de su compañero como “poeta romántico” en su reseña a *La destrucción o el amor*; en ambos casos admite, de pasada, la relación de surrealismo con romanticismo¹⁹. En el fondo, lo que se está efectuando es una reinterpretación interesada sobre los planteamientos que en un primer momento definieron, supuestamente, a este grupo de poetas para redimirlos, ante el cambio de paradigma estético, de un presumible pecado de falta de contenido humano y, en menor medida, de apoliticismo. Dámaso Alonso acierta en el contenido romántico que aparece en Aleixandre pero no precisa las relaciones del mismo con otras manifestaciones del momento, sobre todo la surrealista. A la luz de todo ello han de leerse las conclusiones en la idílica visión posterior de su “generación poética” del año 1948, donde se sientan las bases de toda la crítica posterior sobre el 27 y, por tanto, en gran medida de las vanguardias hispánicas. En dicho texto, Alonso rechaza de plano cualquier influencia directa del surrealismo sobre García Lorca o Aleixandre, un juicio que tendrá amplísimas consecuencias en la posterior consideración crítica acerca del surrealismo español y sus relaciones con el francés. Pero como han sabido ver críticos como Antonio Monegal o Miguel Ángel García, lo que se da ya en la crítica de los años treinta impulsada por Dámaso Alonso en su reseña a la obra alexandriana, no es sino una

Gaceta del arte. Ello no supone que no se reconozca que el espíritu de rebeldía y oposición del surrealismo sea un componente fundamental para el salto hacia un tipo de literatura más comprometida con la realidad inmediata. A parecidas conclusiones ya llegó Cano Ballesta en su imprescindible *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)* [1996, 107-116].

¹⁹ Dámaso Alonso, “Espadas como labios”, *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo XXXVIII, CXIV (octubre 1932), pp. 321-333; y “La destrucción o el amor”, *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo XLVIII, CXI, IV (abril 1935), pp. 331-340. Más contundente es Pedro Salinas, quien opone frontalmente ambas tendencias, en “Nueva poesía”, *Índice literario*, Madrid, IV, V (mayo 1935), pp. 93-100, reproducido como “Vicente Aleixandre: entre la destrucción o el amor” en *Literatura española, Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1980”, pp. 204-212. Lo cierto es, tal y como afirma Antonio Blanch, que el surrealismo aesta “el golpe de gracia a la poesía pura”, en *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, p. 81. Así, es la aclimatación de lo surreal, el punto de partida de la potenciación de los componentes románticos y con ello de la progresiva tendencia hacia el compromiso.

“reducción del surrealismo a esa idea de ‘revuelta neorromántica’²⁰, un uso de la categoría “neorromanticismo” como “pantalla para desviar la atención de la influencia del surrealismo francés sobre la poesía española del momento. Y esto a pesar de que, en realidad, el surrealismo implique una vuelta —también una exacerbación— de la poética romántica”²¹. Derek Harris ya ha indicado en la misma línea este proceso, fruto de las especiales hibridaciones favorecidas por la vanguardia hispánica, que hicieron coincidir el conocimiento del surrealismo con la emergencia de una reacción neorromántica al antiemocionalismo asociado con la vanguardia cubista, con lo que “the ‘new Romanticism’ and Surrealism became interwoven with each other”²².

Otra de las conclusiones del artículo de Dámaso Alonso es esta propensión de aclimatar a los poetas del 27 en el triunfo de lo humano que en aquellos momentos —Dámaso escribe todo esto en 1948 cuando él mismo ha contribuido a ese estado de cosas con su *Hijos de la ira*— se oficializa en la historiografía de la poesía española, con lo que la etapa purista o vanguardista, para entendernos, termina siendo casi poco menos que un “pecado de juventud” y emite con ello un juicio muy negativo sobre la misma cuyas consecuencias han pervivido casi hasta el día de hoy:

¡Curioso destino el de mi generación! Salió a la vida (1920-1927) como llena de pudores, con limitación de temas, como con miedo a expresar la pasión, con un sacro horror a lo demasiado humano, con muchas precauciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental. Pero aun en aquellos versos, escarbando un poco, se encontraba la pasión que se quería ocultar. Por muchas causas, por un entrecruzamiento de canalillos, como bella inundación irrumpe la vida (1927-1936). Y la poesía, que no con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética [...] ²³.

²⁰ Antonio Monreal, “La ‘poesía nueva’ de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16, 1-2 (1991), pp. 55-72 [67].

²¹ Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-textos, 2001., p. 125, n. 22.

²² Derek Harris, *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Anstruther (Escocia), La Sirena, 1998, p. 14. Una síntesis de algunos apartados de este importante ensayo en su “Introducción” a Luis Cernuda, *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-41. Como recuerda Harris, entre otros datos acerca de la reacción española frente al surrealismo, en la sección anónima (que Harris presupone atribuible a Guillermo de Torre) “Revista de revistas” del número 2 de febrero de 1925 de *Plural*, p. 31, la aparición del primer número de *La Révolution Surrealiste* en París era valorada del siguiente modo: “Del farrago de ‘sueños’ y ‘textos superrealista’ suscitados por una veintena de jóvenes, se desprende un estado de espíritu pesimista, negador, voluntariamente incoherente: en suma, neorromanticismo” [apud Harris, 1998, 26].

²³ Dámaso Alonso, “Una generación poética” (1948), en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969⁷, p. 175.

Más allá de intentos particulares, con repercusiones en la lectura canónica por la persona que lo emite y el lugar desde donde lo hace, parece absurdo intentar legitimar una determinada tendencia poética (deshumanizada) a partir de su consideración como primera fase necesaria para llegar a una verdadera poesía (humanizada) en la que se reconocen los errores de esta primera opción. Se puede preferir una tendencia a otra, pero no explicar un proceso de evolución estética en términos de historia literaria en tanto que una tendencia es superior a otra por su mayor o menor contenido humanista, social, político o comprometido, conceptos que, dicho sea de paso, frecuentemente se manejan como sinónimos²⁴. El error no está en la división planteada, los poetas del 27 pueden y deben estudiarse en una trayectoria que va desde el "juego poético"²⁵(la experimentación creacionista, ultraísta, neopopularista...) y la poesía pura a la vanguardia surrealista, neorromántica o política, pero sin menoscabar lo lúdico, el purismo y lo vanguardista asociado a ellos en tanto que etapas intrascendentes. Todo forma un proceso en el que los procedimientos estéticos están interrelacionados, la revolución del signo no es independiente de la revolución ideológica o, al menos, la pretensión máxima de la vanguardia es la articulación de ambas de manera conjunta. Es más, tras ello también se halla la pretensión de diluir las explícitas declaraciones comprometidas efectuadas antes y durante la guerra civil en una generalizable vuelta a la realidad y a lo humano que soslaya, muchas veces, la importancia del componente político²⁶. Esto permitirá que, en el ambiente literario de la posguerra, determinadas actitudes y obras fueran así digeribles para el oficialismo franquista o que el reconocimiento estético de las vanguardias políticas sea aún en gran medida una cuestión pendiente²⁷.

²⁴ Para este punto, las puntualizaciones de Guillermo Carrero no por obvias merecen dejarse de tener en cuenta. "El adjetivo "social" forma parte de una constelación cuyos otros elementos son "humano" y "político". Son tres conceptos que irán marcando un avance progresivo (humano, social, político) a lo largo del eje de lo que puede llamarse "compromiso", en cuyas antípodas figurarían los conceptos de literatura "individualista", "deshumanizada", "pura" y otros semejantes", el resto de sus matizaciones también han de tenerse en cuenta. La evolución de Serrano Plaja ha de situarse en este recorrido por el eje del compromiso que menciona Carrero. "Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil" en *Las armus ubisínias. Ensayos sobre literatura española del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 274-278.

²⁵ Así define C.B. Morris parte de su producción primera en *Una generación de poetas españoles (1920-1936)* [1969], tr. de A. R. Bocanegra, Madrid, Gredos, 1988.

²⁶ En otro momento Dámaso Alonso escribe un juicio más que cuestionable y que no deja de provocar nuestro asombro "no hubo un sentido conjunto de protesta política, ni aún de preocupación política en esa generación. Ni es muy raro que así fuera, tratándose de un grupo de poetas. Pero es el caso que tampoco literariamente se rompía nada, se protestaba de nada", "Una generación poética" (1948) [Alonso, 1969, 161].

²⁷ María Isabel Navas Ocaña ha efectuado el seguimiento de los términos de esta segunda anulación de la vanguardia y el purismo en las promociones oficiales de la posguerra (el grupo Escorial y el garcilacista), lo que define como "límites del integrismo" [1995]. Véase igualmente lo expuesto por Sultana Wahabón en "El

La literatura deshumanizada fue, por otra parte, tras el auge de las propuestas modernistas, un necesario intento, logrado en muchas ocasiones, de modernización de nuestra literatura. Jorge Guillén, quien también parece buscar igualmente la exculpación, realiza sin embargo un reproche bastante justo que, a pesar de su obviedad, a menudo se deja de lado:

Si hay poesía tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema "deshumano" constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula "deshumanización del arte", acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equivocada. [...] la palabra es signo y comunicación: signo de una idea, comunicación de un estado —como repite Vicente Aleixandre. Otra cosa habría sido hablar de antisentimentalismo, de antirrealismo²⁸.

Y es que conviene no olvidarlo, estamos hablando de modalidades estéticas, de prácticas textuales concretas, el término deshumanización es útil si se refiere al organigrama que define a la búsqueda de una emancipación por parte del signo de lo referencial, de la connotación subjetiva, de la dependencia con el pacto mimético. Desde un punto de vista historiográfico es inexcusable rehuir reducciones como las hasta aquí expuestas. Además, el alcance del término deshumanización ha sido bien planteado por la crítica desde hace muchos años, Cano Ballesta lo sintetiza en la coincidencia de una serie de factores:

la tendencia a eliminar lo personal, sentimental, patético, anecdótico, histórico, y a rehuir su efusión directa [...]. La [poesía] del 27 no es "deshumanizada" —no puede serlo mientras sea obra del hombre— pero sí está sujeta a una tendencia estética "deshumanizadora" [1996, 21-22].

concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Moroll*, III, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 477-487. En idéntica dirección se habrían de situar otras operaciones encaminadas a la anulación del contenido político de las anteriores generaciones fuera de los cauces de la ideología franquista, aunque frente a ello, claro está, se colocaron las reacciones del grupo Cántico, el postismo, la poesía social o incluso el culturalismo novísimo. Las mismas operaciones que explican relecturas depuradas de poetas como Garcilaso, Antonio Machado, la "Invención del 98", la problemática intentona de fijar el concepto de la "generación del 36"... Igualmente injusta es la minusvaloración de la poesía pura en tanto que tendencia del arte por el arte simbolista para enaltecer el ejemplo de las distintas modalidades de la poesía social o comprometida de posguerra, y paradigmático es el caso del parcialísimo prólogo de Josep Maria Castellet a su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960, por muy comprensible que fuera dentro de las coordenadas que definen la situación política de posguerra. No tan comprensible, sin embargo, es que Cano Ballesta mantenga una postura similar en su fundamental estudio cuando éste es revisado en 1996.

²⁸ Jorge Guillén, "Lenguaje de poema, una generación", en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, (1961), Madrid, Alianza, 1992, pp. 190-191. Véase lo apuntado al respecto por Miguel Ángel García [2001, 129-137].

No es un arte deshumanizado tan sólo porque no hable de cosas humanas, también porque deshumaniza los objetos. Es decir que hallamos una oposición entre el placer estético y los sentimientos humanos; la estética es igual a deshumanización, la mimesis es igual a sentimiento, a humanización. Estetizar, por tanto, es deshumanizar, ponerse en contra del XIX y su visión humana, porque el placer del arte nuevo es estético, intelectual, su compromiso sólo es intelectual y no mediante una emoción compartida, porque el placer estético es una función de la inteligencia.

Tenemos, pues, una dinámica en la que se da el vínculo del surrealismo con la posterior transición hacia el compromiso. Otra cuestión es que los componentes fundamentales del surrealismo se transmiten en muchas ocasiones gracias a una lectura que los integra en tanto que componentes de la poética romántica y no como fruto de una errónea comprensión de la vanguardia. La nueva actitud de los escritores más jóvenes ante nociones centrales de este desarrollo reseñado se esclarece si confrontamos las opiniones ya citadas de Dámaso Alonso y Pedro Salinas sobre Aleixandre con la expuesta por Antonio Sánchez Barbudo en la revista *Hoja literaria*, que dirige junto con Serrano Plaja y Azcoaga:

Tu poesía es puro fluir, pura sinceridad [...].

Pero esto a mí no me sacia. No me basta. Ha pasado ya con la vanguardia la destrucción, la época de las negaciones cortantes [...], pero es también ya hora de que pase este blando y estéril revolverse de los que íntimamente, aisladamente, aunque sea con toda pureza, sienten en sí el desmoronamiento.

Aún más, hemos de superar también la máxima anarquía de hoy que consiste en que cada uno es, es plenamente en sí, pero sólo en sí. Es preciso integrarse y ser en todo: en mí, en el mundo y en Dios.

Yo aspiro al dogma y en poesía al verdadero clasicismo. [...]

Así, la poesía como la posición de Aleixandre es precisa a toda costa que sea superada con furia, hasta con sangre²⁹.

En este rechazo a la vanguardia puede hallarse la explicación de que Serrano Plaja parezca no valorar a Aleixandre como modelo, pues sus poemas, aunque fuese con los matices interesados a los que recurre Dámaso Alonso, eran considerados más claramente surrealistas y en su caso no se da un acercamiento social o político hasta bastante más tarde que en sus compañeros Alberti, Cernuda o García Lorca, a quienes sí tendrá en estimación

²⁹ A[Antonio]. S[ánchez]. B[arbudo], "Vicente Aleixandre", *Hoja literaria*, Madrid (abril 1933), p. 7. Sin embargo, los puntos de conexión entre romanticismo y vanguardia, y lo que es más importante, sus logros a nivel poético, si que son traspasados a Serrano Plaja de manera indirecta, primero con Alberti y Cernuda y más tarde con la influencia del torrencial verso nerudiano.

Serrano Plaja, incluida su producción más cercana al surrealismo³⁰. Pero como se detecta en la crítica de Sánchez Barbudo, tampoco se está reivindicando todavía una actitud política o social concreta frente al aislamiento que se interpreta en la poesía de Aleixandre, simplemente declara la necesidad de una proyección hacia el exterior por muy dolorosa que ésta pueda ser. Con lo cual, y como se comprobará en el caso de Serrano Plaja, el rechazo tanto a la vanguardia como a la tendencia purista a lo Valéry proviene de la identificación de éstas con una exaltación individualista cerrada. La apertura a lo exterior, a la realidad, a las preocupaciones humanas, será el primer paso hacia futuras actitudes comprometidas, pero antes de eso caben en el camino toda una serie de gradaciones en el terreno de la producción artística en esta implicación con la realidad.

No se trata ahora de entrar más a fondo en el antaño embrollado estado de la cuestión del surrealismo español, simplemente recordar lo que muchas veces se olvida a causa de la lectura unilateral que se efectúa a partir de la llamada "generación del 27": que estos primeros años treinta y los inmediatamente anteriores se caracterizan por un cruce de dinámicas literarias diferenciadas. De todo este desarrollo se pueden extraer las claves que hace comprensible que, en suma, la línea romántica potenciada por Alberti o Cernuda, sea la recogida por algunos de los poetas más jóvenes de los años treinta. Lo que igualmente explica que en Serrano Plaja, como se verá, a la vez que desdeña el surrealismo francés (a partir de la idea tan limitada que le ha llegado por las causas mencionadas), sea fundamental la lectura de *Sobre los ángeles* de Alberti. Su rechazo del surrealismo es algo explicable si se tiene en cuenta lo reacios que han sido los propios poetas del 27 — exceptuando a Luis Cernuda— a reconocer la influencia explícita de éste en sus poéticas.³¹

En muchas ocasiones, se habla de la rehumanización de la poesía únicamente pensando en las propuestas que se encaminan por las vías de una reactualización romántica (sentimentalismo, interioridad, biografismo trascendido) o de la posterior impureza nerudiana. Sin embargo, hablar de rehumanización incluye también a un romanticismo

³⁰ Léase al respecto lo escrito por Anthony Leo Geist [1980, 186-187]. Se ha de destacar que también Serrano Plaja en sus primeros juicios críticos sobre Alberti o García Lorca hace de lo más vanguardista de su poesía (en este caso de los componentes surrealistas) una anécdota intrascendente.

³¹ También la recuperación de los componentes románticos que cimientan la aproximación surrealista de Alberti o García Lorca y la posterior valoración de Serrano Plaja a partir de esta relación con el romanticismo son inteligibles desde la conocida falta de una auténtica revolución romántica en la literatura española del XIX. Sobre esto último, véase Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974), Barcelona, Seix Barral, 1989; Luis García Montero, *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Hipótesis, 1988⁷ y Philip W., Silver, *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.

sinónimo de compromiso social; el compromiso o la poesía revolucionaria son una manifestación más de esta rehumanización. Y el romanticismo, dentro de este paradigma común de lo rehumanizado, se reinterpreta con ello de distintas maneras, bien sea a través de la filiación que el surrealismo mantiene con lo romántico, bien sea con la vinculación que se da entre la poesía pura juanramoniana y el romanticismo, bien sea también mediante la propuesta de un arte comprometido y populista. Podemos fijar, por decirlo así, dos fases en la articulación pública de la rehumanización, una la vehiculada a través de dos de las vertientes de "joven literatura" (la surrealista y la comprometida del núcleo *Postguerra*) y otra la iniciada a partir de 1933. En esta última, la rehumanización se bifurca a su vez en dos tendencias: la ideológicamente comprometida y la intimista, una representada por *Octubre* y la otra por *Cruz y Raya*. Por supuesto estoy ejerciendo una simplificación, el contenido humanista, como a continuación se verá, late ya en los actos de la nueva hornada poética antes de 1933. También en la vehiculación comprometida caben otras tendencias (incluso ideológicamente opuestas) y el intimismo se va a manifestar en vertientes catolicistas, metafísicas, clasicistas... Incluso aportaciones tan cruciales como la poesía impura de Neruda, con su indudable oscilación hacia el compromiso de izquierdas, va a influir igualmente en poetas de signo ideológico contrario. De esta segunda fase de la rehumanización se tratará más adelante, antes conviene trazar algunas precisiones sobre la vanguardia y desde ahí las iniciales vías por las que irrumpirá, incontenible, el humanismo.

1.2.— APUNTES A LA VANGUARDIA EN ESPAÑA

Gran parte de la trayectoria de Arturo Serrano Plaja viene determinada por sus vinculaciones con las vanguardias históricas, bien sea a través de sus relaciones con las vanguardias estéticas y las políticas en los años veinte y treinta bien sea a través de los modos de pervivencia, recuperación y transformación de estas mismas vanguardias en el contexto posterior al año 1939³². El fenómeno de las

³² Sigo en este punto la propuesta hecha por Serge Sañu, quien propone reservar la expresión "vanguardias estéticas" a una estricta cronología comprendida, en el caso de la poesía, entre 1917-1923 —basándose en una serie observable de "manifestaciones, revistas, textos, que tengan algo en común, y representen una verdadera tentativa de ruptura con las academias" [39]—, al paso que evidencia las dos tensiones básicas del proyecto vanguardista: una, la liquidación del "orden antiguo" (el modernismo ya es academia a la altura de 1915-1920 como reflejara magistralmente *Luces de bohemia*); y dos, la elaboración, más allá de la condición intrínsecamente transitoria de todo ismo, de un "verdadero laboratorio doctrinal y formal" [39], en "Vanguardias estéticas en España", en *Herald Wentzlaff-Eggebert* (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer Verlag Tübingen (Beihefte zur Iberoromania, Bd.

vanguardias ha sido uno de los que más atención crítica ha recibido en los últimos años no ya en los estudios generales sobre el tema de otras tradiciones culturales, donde se contaban con aproximaciones menos conflictivas que en el caso de la española, sino también en el caso de esta vanguardia peninsular. Vanguardia hispánica que en el ámbito de la literatura vio como cuestiones supuestamente problemáticas —pongamos por caso la existencia o no de un surrealismo español o la enquistada tradición crítica del sistema generacional—, hicieron perder muchas energías en análisis que desdibujaron así el hecho incontestable de la existencia de una vigorosa e interesantísima vivencia de las vanguardias en España. Será inevitable en algún momento tener que hacer referencia a este tipo de debates que han marcado el discurso crítico durante decenios y, por tanto, la valoración de una trayectoria como la del propio Serrano Plaja se ha venido ofreciendo.

La intención primordial es mostrar, desde el análisis tanto de su biografía y vivencias como de sus discursos poéticos y sus prácticas textuales y teóricas, el lugar que esta biografía y esta obra ocupan en tanto que parte de un proceso global que permite enfrentarse a variados sistemas, tendencias, modelos y debates históricos, estéticos, poéticos e ideológicos: simbolismo, vanguardias estéticas y políticas, postsimbolismo, realismo, existencialismo, marxismo, cristianismo, guerra fría, exilio... Un listado que si bien a primera vista puede resultar algo confuso y heterogéneo, por otro lado traza el mapa de un recorrido fascinante por la historia intelectual, política y estética del siglo XX. Un mapa que se despliega sobre la topografía del paradigma de la Modernidad. Dicha Modernidad, si la entendemos en los términos planteados por Javier Pérez Bazo como “categoría periodológica de rango superior”, nos permite comprobar una articulación interna “en su último tramo [de] una tercera posibilidad de progresión —después de la romántica y simbolista— representada por la Vanguardia, que a su vez aloja una pluralidad de vertientes de distinta naturaleza —movimientos, corrientes, escuelas— interpretables como subcategorías de periodización histórico-artística (que por otra parte no suprimen el antagonismo entre lo ideológico-político y lo artístico)”³³. Un trazado en el que a su vez debemos situar como fase última de la vanguardia de la década de los treinta aquella en

14), Niemeyer, 1998, pp. 37-46. Para el otro momento vanguardista, sigo igualmente su propuesta resumida en “Las vanguardias políticas: La cuestión estética”, en AA.VV., *La vanguardia en España. Arte y literatura* [1998, 209-225].

³³ Javier Pérez Bazo, “La vanguardia como categoría periodológica” en AA.VV., *La vanguardia en España. Arte y literatura* [1998, 13-14]. Hasta hace relativamente poco tiempo, la vanguardia ha sido analizada en el caso español de manera algo deficitaria, pero la existencia de algunos estudios recientes, como esta compilación coordinada por Javier Pérez Bazo, exime del trazado del estado de la cuestión sobre el tema y a lo largo de estas páginas se aludirá a aquellos trabajos que considero más interesantes al respecto.

que se articula el compromiso político como derivación de la unión entre arte y vida donde tendríamos situado así al Serrano Plaja de los años treinta y al que será arrojado al exilio, una muestra más del epicentro desestabilizador en que esta Modernidad buscará su redefinición en las décadas siguientes.

En el ámbito de los estudios sobre poesía, la monografía que ha sabido recoger con mayor acierto la línea marcada por el proceso que señala Pérez Bazo cuando habla de la vanguardia como categoría periodológica es el ensayo de Miguel Ángel García [2001]. Con su propuesta García busca un método que dé cuenta de las diversidades estéticas e ideológicas del 27 abriendo un proceder unitario: “básicamente, la revolución en el arte y el arte en la revolución. En efecto, una de las razones que invitan a descartar la utilización cerrada de nociones como “generación” o “grupo” radica sin ir más lejos en la conveniencia de no seccionar la comunidad de planteamientos que se observa en las poéticas moderna y contemporánea, desde el Romanticismo (y más aún: desde el siglo XVIII) hasta nuestro ayer inmediato o nuestro hoy jaleadamente *post-moderno*” [2001, 14-15]³⁴.

Así pues, dicho mapa tiene su punto de salida para la trayectoria que aquí nos interesa en el fenómeno de la vanguardia, pues como se comprobará las primeras producciones literarias y los primeros esbozos teóricos de Serrano Plaja parten de este lugar. George Steiner, en su libro *Presencias reales*, y Hugo Friedrich, en *Estructura de la lírica moderna*, explicaron la comprensión que de la palabra vanguardia se ha tenido durante el periodo de la llamada modernidad. Resumiendo sus opiniones, podríamos hablar a lo largo del XVIII y el XIX de la convivencia de dos tendencias enfrentadas: aquella que comprende la palabra como una percepción metafísica y como una percepción mítica frente a otra que entiende la palabra como un instrumento de la razón. Durante todo el periodo ilustrado y el romanticismo queda establecida esta dicotomía y no será hasta el fin de siglo que se produzca la gran fractura que inicia un nuevo periodo en la comprensión

³⁴ John Crispin, en una dirección sino exactamente contraria si bastante más confusa, ha propuesto su concepto de Vanguardia para el periodo 1909-1936, al realizar una oposición entre Vanguardia (1909-1923) y Arte Nuevo (1925-1936) [2002, 15, n. 5]. El estudio de Crispin, que por momentos es una didáctica aproximación interdisciplinar al fenómeno de la vanguardia hispánica, plantea como conclusión una más que discutible tesis: “No hubo verdadera vanguardia en España salvo en los años del Ultraísmo. El Arte Nuevo fue un intento de acomodación entre nuevas técnicas, tradicionalismo y un espíritu conciliador dentro del liberalismo burgués en modo absoluto revolucionario. El arte comprometido de los años treinta fue una etapa pasajera y de circunstancias que, de todos modos, no hubiera durado más allá de la revolución”, p. 23. Tesis que le lleva a cuestionables juicios a lo largo de toda su argumentación, como que “después de la guerra, la tendencia al compromiso social dejó de existir en figuras mayores de estas generaciones, excepto en la literatura de Jorge Guillén (*Clamar*) y Dámaso Alonso (*Hijos de la ira*)” [67]. A lo mejor Salinas, Cernuda o Alberti no merecen esta catalogación de figuras mayores.

del hecho poético, literario. Porque hasta el fin de siglo, ni tan siquiera los más escépticos, ni antes el racionalismo ilustrado, cuestionan el poder del lenguaje, el mundo resulta decible gracias a la palabra, tal y como lo explican Montaigne o Pirron. El romanticismo sigue creyendo en este poder del lenguaje, por ejemplo Victor Hugo afirma que “la palabra es el Logos de Dios”, constatando el proceso de secularización por el que la palabra, el lenguaje y el arte reemplazan el espacio ocupado por Dios. Pero Mallarmé y Rimbaud van a romper este pacto implícito, la palabra y el mundo quiebran su alianza y se crea con ello un revolución radical en el ámbito cultural occidental, europeo, pues se pasa, según Steiner, de una cultura del *logos* a una cultura alógica o postlógica.

Revolución cultural porque no es algo que ocurra sólo en el terreno literario, en arte (y tendremos que referirnos en muchos casos a las manifestaciones artísticas porque tienen un papel fundamental en las reflexiones de Serrano Plaja para encontrar y explicar su poética y su discurso) hallamos un fenómeno equivalente. Desde la perspectiva de Uccello hasta el prerrafaelismo, se produjo un asedio de la realidad, un asedio, con todas las variantes que queramos, a la voluntad mimética. De esta voluntad mimética, de la revisión del concepto de realismo, de la necesidad de hallar una nueva forma de enfocar realidad y experiencia, arte y compromiso, poesía e ideología cuestiones a las que se tienen que volver de manera reiterada para entender la propuesta de Serrano Plaja. En el caso de la pintura aparece entonces Picasso y el cubismo que fracturan este sistema de equivalencias de manera tal que ya no hay mimesis, el arte se va a recrear y a reproducir a sí mismo. El mismo Picasso, que reformulará su estética cubista a partir de la experiencia de la guerra civil mediante el *Guernica*, será el modelo adoptado por Serrano Plaja cuando busque una renovación de su particular comprensión del arte comprometido, cuando, por así decirlo, y será una expresión a la que se dedicará mayor espacio en su momento, proponga una historificación de su cubismo.

Ahora bien, Serrano Plaja, como muchos otros componentes de los círculos literarios en los que se mueve durante sus años de formación, no dejará pasar ocasión para mostrar su rechazo a las primeras manifestaciones de la vanguardia, desde el cubismo al surrealismo, algo imputable no sólo a su lógica falta de madurez o ni tan siquiera a su apuesta por otro tipo de comprensión de lo literario, sino más bien como efecto de lectura sobre la aportación contemporánea que se hizo del desarrollo vanguardista en España durante los años veinte y treinta. Si en pintura el signo pictórico devino autorreferencial, en el caso de la palabra esta llegó incluso a convertirse, como algunos cuadros, en un signo de

correspondencia arbitraria, vacío de significación —o como apunta Steiner, “la verdad de la palabra es la ausencia del mundo”. Es decir, que en el caso de la palabra el signo ya no es una entidad sagrada sino arbitraria, vacía. Por eso en el caso de las primeras vanguardias la palabra tendrá valor cuando sea autónoma, cuando sea pura, puesto que si se la quiere remitir a lo real —a lo mimético, por tanto — se impurifica en tanto que vuelve a compartir un pacto mimético que se ha dejado atrás. Con esta apretada síntesis se pretende encuadrar la infinidad de declaraciones de poetas y críticos de la época: desde Ortega y Gasset, el teórico más importante de las primeras vanguardias en Europa cuando publique *La deshumanización del arte* en 1925, que ya en su ensayo de 1921, “Meditación del marco”, definió la obra de arte como una “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes”, hasta el Gerardo Diego que cuando ha de definir el elemento unificador de los elegidos para la gloria de la Antología del año 1932 escribe que este elemento es: “la fe, la creencia más o menos firme [...] en una poesía que sea sólo poesía” la existencia de una “autonomía de la voluntad poética”³⁵.

El origen de todo ello está en la ruptura de fin de siglo y en dos poetas, Mallarmé y Rimbaud. Mallarmé es quien fija la ruptura de la palabra con la realidad. Rimbaud quien rompe el principio de identidad al oponer el “je suis un autre” a la tradición occidental cristiana representada en el “yo soy el que soy” bíblico. Toda la vanguardia cabe en estos dos principios, desde el expresionismo y el cubismo hasta el surrealismo y las vanguardias políticas. Toda la vanguardia tendrá que definirse en su aceptación o rechazo de estas dos cuestiones: ruptura de las palabras y las cosas y ruptura del principio de identidad. Pero paralelamente se está dando otro proceso, pues desde mediados del siglo XIX se está produciendo una verdadera revolución económica (que a veces se ha denominado como segunda etapa del capitalismo), pareja a la consolidación de la hegemonía burguesa como propietaria de los medios de producción, sus técnicos y su intelectualidad orgánica. Frente

³⁵ Kant había hablado del “sentimiento del libre juego de representar”, del arte como una “finalidad sin fin” porque el arte tiene un valor autónomo. Son las ideas que actualiza Ortega y Gasset en 1925 en su descripción del arte contemporáneo. Ortega describe la radicalización de lo que insinuaba la primera vanguardia: el arte como huida de la realidad porque él mismo crea una “realidad autónoma”, la poesía como arte que hace uso de la metáfora entendida como esa herramienta que crea la realidad nueva, Víctor García de la Concha, “Introducción” a *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 61. Es decir, el objetivo del arte, del poema “deja de ser referencial, destinado a traducir lo que ocurre en una realidad externa a él; en vez de ello, es un espacio con valor en sí, donde está ocurriendo algo que no ha ocurrido antes ni va a hacerlo en otro lugar. El lector no entiende en principio, porque se deja llevar por su costumbre y busca traducir, se pregunta ‘qué quiere decir esto, a qué se refiere’. [...] La dinámica de las imágenes supera a su significado y la inteligibilidad, tradicionalmente entendida, deja de ser el fin del poema” Olvido García Valdés y Miguel Casado, “Introducción” a *Los poetas de la República*, Barcelona, Hermes, 1997, p. 36.

a este avance inexorable del capitalismo, los artistas y escritores generados en el seno de la pequeña burguesía intentan romper con la amenaza de una comprensión del arte en clave mercantilista, lo que llevará a la proclamación de las teorías del arte por el arte o a la creación de ámbitos de escapismo estético o vital. La producción artística y literaria y el mercado entran en una fase de tensión máxima donde todo producto, incluido el texto, se convierte en mercancía. De ahí nace la necesidad que va a tener este texto de autojustificarse como un mecanismo autosuficiente para intentar romper su relación de dependencia con la noción de valor de cambio dominante, por ello una "tendencia central de la literatura moderna afirma su valor de uso (o, si se prefiere, su valor "en sí")"³⁶. La autonomía de la obra de arte, teorizada, como ha sabido ver Blanco Aguinaga, desde perspectivas muy distintas por Bergson y los formalistas rusos, pasó a ser así la idea dominante de la modernidad antes de la revolución bolchevique³⁷. Porque, claro está que a su vez el gran crecimiento de la clase obrera se ha ido produciendo y con ello se ha hecho cada vez más explícita la otredad que este sujeto histórico ocupa frente al sujeto burgués. De hecho, la segunda ruptura rimbaudiana permitirá establecer un nuevo pacto con la realidad, un pacto de transformación de la realidad mediante la acción directa —es decir, casi siempre política—, porque una vez revisado el principio de identidad desde la intimidad (como realizan Alberti, Prados, Cernuda, Aleixandre o García Lorca), la crisis del sujeto se intenta resolver en la búsqueda del Otro, de los otros que habitan en el colectivo social. El cambio se produce porque esta búsqueda ya no se hará exclusivamente desde el mimetismo realista, sino desde procedimientos como el expresionismo o el surrealismo. Más adelante volveremos sobre este punto en el que el proletariado pasa a ser entendido como el Otro y además desde el principio básico de la novedad que rige a toda la vanguardia.

³⁶ Carlos Blanco Aguinaga, *Sobre el Modernismo, desde la periferia*, Granada, Comares, 1998, p. 27.

³⁷ Bergson aportó la teoría de la imagen como esencia de lo poético, de la poesía como el lugar más puro de la intuición y del poeta como ser superior al filósofo y al común de los seres humanos por su capacidad de aprehensión de la Duración. Los formalistas rechazaron la preponderancia de la imagen y postularon su concepto de extrañamiento, que en los textos poéticos se produce mediante las articulaciones del lenguaje. Para uno y otros, bien sea desde la imagen bien sea desde el ritmo, el poema desvelaba así el velo que nos separa de la auténtica Realidad, con lo cual el arte se constituía como la única vía de acceso, el artista se colocaba como ente ausente de toda realidad inmediata, útil y la imagen y la duración establecían algunos de los ejes básicos del discurso de la modernidad que van desde el simbolismo hasta las prácticas de Joyce y el surrealismo. El lenguaje, con ello, se convertía en el elemento que otorga la capacidad de autonomía de la obra artística.

La idea de novedad, de lo nuevo como categoría estética máxima, ya se había planteado con anterioridad³⁸. En este sentido, Antonio Merino recuerda la tesis de Noé Jitrik según la cual lo moderno del modernismo residiría así “en ese intento por constituirse como representación en una especie de doble sistema de producción moderno, es decir, de manufactura capitalista. Ante la maquinaria de la metrópoli los modernistas opondrían su ‘maquinaria semiótica’, es decir, su sistema de reglas y convenciones estilistas que regirán la escritura modernista, haciendo de ésta un sistema de producción de textos poéticos imitando los mecanismos de producción y manufacturación capitalista”, a lo que suma Merino la significación del individualismo modernista como un proceso estrechamente ligado a la codificación de “una actitud creativa en la que originalidad y novedad se convierten en categorías ideológicas (de visión del mundo)”³⁹. Lo nuevo, en suma, es la consecuencia última del sistema burgués que ha conducido a que el propio arte sea entendido como una moda. Marx es uno de los mejores analistas de las transformaciones de la modernidad y en el *Manifiesto comunista* (1847) describe perfectamente este proceso: “La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales. [...] Una revolución continua en la producción, una conmoción ininterrumpida de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las demás. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas, las nuevas se hacen añejas antes de llegar a osificarse” (p. 28). La Primera Guerra Mundial va a cerrar un ciclo de crítica intelectual a la razón burguesa, esta contienda se va a interpretar como la constatación final de algo que se había ido teorizando: el fracaso de la utopía de la revolución industrial y, con ello, de su

³⁸ El modernismo también reivindica lo nuevo, por ejemplo las polémicas enfrentan a la gente nueva frente a la gente vieja. Pero ahora la novedad se convierte casi en un absoluto, es una novedad que exige ser ella misma renovada constantemente, de ahí la inflación de ismos que caracteriza a la vanguardia, de ahí el término, ser vanguardia. Baudelaire, en su ensayo “El pintor de la vida moderna” había escrito: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”, Gómez de la Serna, en su libro *Ismos* (1931) afirmará: “Antes los artistas querían ser modernos y además de todos los tiempos. Ahora sólo se quiere ser moderno, y por eso es mayor la evidencia y la descortesía del presente”. Entre esas dos afirmaciones cabe la transformación de la novedad vanguardista. Peter Bürger ha señalado la consideración de lo nuevo, en tanto que radicalidad llevada al límite, como la categoría que valida al arte de la vanguardia [1987, 117-124]. David Frisby analiza el concepto de lo nuevo en su lectura global de la modernidad, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (1985), traducción de Carlos Manzano, Madrid, Visor, 1992.

³⁹ Antonio Merino, “Estudio preliminar” a su edición de César Vallejo, *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1998, p. 13. El resumen de las tesis de Jitrik se extraen de su ensayo *Las contradicciones del modernismo*, México D.F., Ediciones El Colegio de México, 1978, pp. 98-100.

modelo literario, el realismo. La Primera Guerra Mundial coincide con momentos decisivos de la vanguardia que también es un ataque, en el orden cultural, a la sociedad burguesa —hay que recordar que el término vanguardia se usó para denominar a los movimientos revolucionarios radicales—, a los valores de esta sociedad. Pero al mismo tiempo el ataque es a las convenciones estéticas de lo burgués, al realismo, a la mimesis. Por eso el cambio se da con el paso del realismo al cubismo. Ortega y Gasset ya vimos que afirmaba que el arte realista del XIX reducía a un *minimum* lo estético, las relaciones humanas y sus acciones, el realismo ofrecía sólo una visión selectiva y convencional y al artista como reproductor. El cubismo es clave porque aporta una nueva forma de conocimiento, la suya es una poética de los sentidos, una depuración de la anécdota y de los sentimientos, y lo mismo que ocurrirá en el cubismo poético —es decir, el creacionismo—, de donde tomarán la teoría de la imagen los surrealistas. Es un arte de realidad verbal. Y es que lo nuevo también es una nueva categoría de lo bello y de lo real. El cubismo añade una lección sobre la perspectiva, las facetas de los cubos resbalan unas sobre otras y así entramos en el multiperspectivismo y la multisignificación y lo mismo ocurre con la nueva imagen poética. La vanguardia es ruptura, por tanto, no sólo por su contenido sino por la forma que vehicula este contenido. Toda ruptura artística verdadera ha de comportar este cambio del signo y del significado. Por eso la aparición de la vanguardia propicia el surgimiento de una nueva concepción de la imagen poética⁴⁰.

Lo nuevo se hallará también en otros ámbitos. Por ejemplo, es también una vuelta a lo primitivo, a los sistemas ancestrales y mágicos que los vanguardistas, desde el cubismo al surrealismo, van a encontrar en las civilizaciones africanas y oceánicas, así las máscaras de Picasso o Max Ernst, la poética del grito de Artaud o Valle-Inclán o todo el desarrollo del indigenismo en Latinoamérica, incluso en parte la reivindicación del cante jondo en García Lorca. Y lo nuevo también va a ser, en la última fase de las vanguardias, la política, el descubrimiento de un otro nuevo que será el proletariado, las clases populares. La búsqueda de una nueva sociedad que planteará la vanguardia, la búsqueda de otro mundo, permite el “descubrimiento” del yo del proletariado como algo novedoso para el intelectual

⁴⁰ En este sentido, Saldaña opina, como han demostrado también otros estudios críticos, que la gran deuda se establece con el cubismo, “el único que posee una auténtica doctrina estética, es decir, un aparato teórico y un arsenal técnico consustancial con sus teorías”: presentación de perspectivas simultáneas; acceso al modelo real por el rechazo a la fidelidad fotográfica; práctica de la simultaneidad de la percepción sensible (física, emocional, la mirada y los impactos sensoriales) y la mental; es el primero en definir el cuadro como objeto en sí emancipado de la representación fotográfica y de la necesidad de designar el mundo y la realidad... [1998, 42].

burgués. La voluntad de cambio hace que la vanguardia política y la estética finalmente tuvieran que volver a unirse como ya lo estuvieron en un principio.

En 1930, el surrealismo se pone "al servicio de la revolución" uniendo la afirmación de Marx de cambiar el mundo con la de Rimbaud de cambiar la vida. Por eso buena parte de los grandes nombres de la vanguardia se va a implicar políticamente en la confrontación ideológica de los años treinta delimitada por el fascismo y el antifascismo. Pero tras esta variación en la dirección surrealista se halla un cambio de más profundo significado. Como explica Juan Carlos Rodríguez, el mismo denotaba que "ya no iba a ser posible seguir creyendo más en revolucionar internamente el arte (y por consiguiente el mundo) a partir de una simple revolución, asimismo interna, al propio lenguaje artístico. Sino que se trataba más bien de la consciencia exacta de que sin revolucionar el mundo, sin transformarlo —¿previamente?— resultaba imposible revolucionar —transformar— el arte" [1994, 317]. Tendremos que volver a esta cuestión cuando analicemos el alcance de la propuesta revolucionaria de Serrano Plaja.

Es lo que menciona Díaz Fernández en *El Nuevo Romanticismo* (conexiones del surrealismo con el romanticismo), un texto que, claramente se plantea en oposición al de Ortega y Gasset. Y ello es así porque el romanticismo ahora se plantea en términos de revolución frente a la carencia de ideología explícita anterior que ha tenido como consecuencia el arte de la pasada década. Ahora se introduce la ideologización y con ella surge otra vez el humanismo: "Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte". Es decir, la vanguardia llega a su última expresión: hacer de la vida y del arte una misma cosa. No es por tanto imitar al romanticismo, sino recuperar de esta tradición su actitud rebelde fusionando las nuevas formas de expresión aportadas por la vanguardia con el nuevo pensamiento (marxismo, socialismo). Para ello se han de dejar atrás la comprensión deshumanizada, la comprensión de lo puro que hacía del arte una realidad autosuficiente. Pablo Neruda llega en diciembre de 1934 a Madrid, su libro *Residencia en la tierra*, de clara influencia surrealista, es un auténtico bombazo en el mundillo literario, y sobre todo lo es la actividad que despliega alrededor de su revista *Caballo verde para la poesía*, que en su primer número de octubre de 1935 publica el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" donde los objetos se valoran no ya por su capacidad de constituir una realidad aparte sino porque indican en su desgaste un uso humano y permiten una "poética material". Desde los años treinta, vanguardia y política dejan de ser dos nociones irreconciliables y retoman su unión. El dilema que se va a presentar entonces a esta vanguardia es que su contenido político determinará una

escritura más accesible estéticamente. Si el objetivo es que arte y vida sean lo mismo y para ello se ha de transformar el mundo, para transformarlo se ha de conseguir hacerse entender con el otro, y para Rafael Alberti y para otros muchos poetas, el otro es el proletariado. En el tránsito de Alberti hacia el compromiso pervive siempre el concepto axial de la vanguardia del culto a la novedad, ahora relacionado con esta otredad descubierta mediante la revelación del mundo del proletariado que ocupa un espacio de autenticidad insospechada. "Otro mundo he ganado", nos escribe en "Al volver y empezar" cuando da el paso definitivo en 1932⁴¹ es un mundo tan desconocido para ellos como lo fueron las máquinas o la experiencia moderna de la ciudad y se lo abraza con la misma virulencia vanguardista. Esta comprensión con este otro ha de darse, al menos inicialmente, mediante un arte popular, inmediato. De ahí otra vez la recuperación del folclore, de los romances y otras formas populares en un libro de título tan significativo como *El poeta en la calle*, pero con una función de lo popular bien distinta que la de un *Romancero gitano*, por ejemplo. Este conflicto se agudizará aún más cuando estalle la guerra civil y será entonces cuando se analice con más detalle.

1.3. — LA POESÍA PURA COMO INSTANCIA IDEOLÓGICA Y SU RELECTURA ROMÁNTICA A PARTIR DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

Vista toda esta serie de cuestiones, conviene ahora precisar la cuestión de la llamada poesía pura, de nuevo un concepto que se utiliza en demasía y sin precisar normalmente de qué se está hablando en concreto cuando se recurre a él. Porque, como sintetiza Agustín Sánchez Vidal, al menos existen tres sentidos superpuestos en el denominado purismo poético español⁴². Uno en la línea de discusión que se establece en España a partir de la definición del término "poesía pura" por parte del abate Henri Brémond. En nuestra literatura, esto tiene, como mínimo, dos fases de expansión: la primera, ejemplificada por Jorge Guillén y analizada por Fernando Vela, implica una asimilación alejada de los presupuestos del abate francés y, aunque con diferencias, más próxima a los postulados de Paul Valéry; la segunda, ya a mediados de los treinta, potencia una reinterpretación más fiel de los conceptos de Brémond que facilita después la práctica de una poesía religiosa, metafísica y mística rehumanizadas que derivarán en un inmediato

⁴¹ *Obra completa. Tomo I. Poesía 1920-1938*, edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 525.

⁴² Agustín Sánchez Vidal, "La literatura entre pureza y revolución: la poesía", en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 668-680.

futuro hacia soluciones comprometidas de todo tipo, fascistas y revolucionarias (*El Gallo Crisis* y Miguel Hernández respectivamente, por ejemplo)⁴³. Incluso dentro de la primera acepción, ha de tenerse en cuenta que en España, lo que se va entender por poesía pura no es sino una particular interpretación del debate que ésta genera en Europa, Francia principalmente⁴⁴. Un segundo uso del término, según Sánchez Vidal, es el derivado de la comprensión heterogénea que se hace de la vanguardia donde

“pura” equivale a autónoma, independiente de la realidad, de la que no trata de obtener un remedo ni una evocación según los moldes establecidos por el realismo o el impresionismo. [...] Se vino a crear así un concepto de poesía con ciertas tendencias elasicistas (o antirrománticas, cuando menos) que afloran [...], en general, en la vuelta a la estrofa de los gongorinos [Sánchez Vidal, 1984, 670]⁴⁵.

Con este segundo nivel se produce esa asimilación que ya se ha comentado de purismo y vanguardia y la posterior y extraña integración de lo surrealista (que es lo que permite romper la dinámica purista de buena parte de los poetas del 27) como algo opuesto a lo romántico y al compromiso, cuando es precisamente su influencia notoria lo que permite las evoluciones de Alberti, Cernuda, Prados o García Lorca. Otro factor a tener en cuenta es la existencia en la poética becqueriana de una proposición de la poesía como algo puro, pero ello se relacionaba con el sentimiento religioso, la poesía era algo inefable, pertenecía al mundo de las ideas, de lo divino. Bécquer avanza la secularización que apunta a que el arte sustituya a lo religioso y por ello y por su especial condición dentro de la dinámica literaria hispánica va a ser un referente a lo largo de todo el proceso de la modernidad española: como romántico tardío, simbolista y poeta puro en clave juanramoniana, como

⁴³ Pueden leerse, al respecto, Fernando Vela, “La poesía pura (información de un debate literario)”, *Revista de Occidente*, Madrid, IV, 41 (noviembre 1926), pp. 217-240 que ha de complementarse con la poética de Jorge Guillén escrita en 1927 y difundida en 1932 con *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego, pp. 378-379 en la edición Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1974⁷. Para el segundo momento, Manuel Abril, “Sobre la deshumanización del arte”, *Cruz y Raya*, Madrid, 2 (15 de mayo 1933), pp. 154-163 y del mismo, “Las sílabas de Dios o la poesía pura”, *Cruz y Raya*, Madrid, 7 (octubre 1933), pp. 133-153; así como el prólogo y los comentarios de José Muñoz Garrigós a la reedición de *El Gallo Crisis*, Orihuela, 1975.

⁴⁴ En este sentido, Antonio Blanch establece una división tripartita de las modalidades de la poesía pura francesa del siglo XX que en el caso de la poesía española se reelabora en una síntesis de estas tres opciones [1976, 12-13]. Las distintas concepciones de la poesía pura en las teorías de Brémond y Valéry han sido expuestas también por Guillermo Camero en “Luis Cernuda y el purismo poético: Perfil del aire”, recogido en su conjunto de ensayos *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura española del siglo XX* [1989, 199-210]. Menos interesante es la monografía de Monique Alain-Castrillo, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos, 1995. Y por descontado es obligada la lectura de las páginas que Hugo Friedrich dedica al tema en su clásico *Estructura de la lírica moderna* y las interesantes aproximaciones de Juan Carlos Rodríguez en los apartados correspondientes de *La norma literaria* [1994] y en *La poesía, la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein*, Sevilla, Renacimiento, 1994.

⁴⁵ Para la definición de este proceso es útil en parte la aportación de Gustav Siebenmann en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, tr. de Ángel San Miguel, Madrid, Gredos, 1962.

modelo de subversión romántica en las fases surrealistas de Alberti o Cernuda... Pero de cualquier modo, la poesía pura de los años veinte es distinta, es la que plantea Paul Valéry en Francia y que asimilan muchos autores españoles, la de lo puro entendido como que “no hay más poesía que la realizada en el espacio del poema” [García de la Concha, 1998, 63], aquello que de forma muy parecida escribe Jorge Guillén —y no se va a entrar ahora en las polémicas críticas acerca de las relaciones entre el poeta francés y el español— en una carta pública del año 1926 a su amigo y crítico literario Fernando Vela:

No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático [...]. Poesía pura es matemática y es química [...]. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. [García de la Concha, 1998, 788]

El máximo exponente de esta concepción en este grupo, Jorge Guillén, es quien asume la descripción orteguiana y lleva las formulaciones del creacionismo a la poesía pura, despojándolo del ornato vanguardista más superficial⁴⁶.

Por último, la poesía pura también va a identificarse con el ideal poético de Juan Ramón Jiménez, omnipresente a partir de la publicación de su *Segunda antología poética*, quien va a asistir visiblemente disgustado a cómo su corona se hace pedazos, en términos de Serrano Plaja, ante los embates de la poesía impura de Neruda y la poesía comprometida, dos términos que también se suelen emplear como idénticos cuando lo cierto es que la práctica poética de un Alberti o de un Neruda hasta 1936, más allá de sus muchas similitudes y acciones conjuntas, definen posturas con diferencias básicas sobre todo por lo que toca a su componente específicamente social o político. En resumen, la poesía pura asimilada por las vanguardias estéticas está recogiendo el ideal kantiano de la autonomía del arte y de la existencia de un “en sí” incontaminado en tanto que la estética se entiende como una “finalidad sin fin” que se halla por encima de cualquier imposición histórica. Y con ello este tipo de pureza estaba rompiendo con la idea de lo puro gestada desde el simbolismo y estaba acorde con las postulaciones de ismos como el cubismo o el creacionismo.

De ahí que no se pueda establecer sin más, como en muchas ocasiones se ha hecho, una trayectoria desde la pureza a la revolución si no se tiene en cuenta la diversidad de

⁴⁶ El mismo Guillén quien, por otro lado, reinterpretará de manera magistral la tradición becqueriana en su clásico “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo incalculable soñado”, en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles* (1961), Madrid, Alianza, 1992, pp. 111-141.

conceptos que ocultan cada uno de los términos extremos de esta definición, una sintética descripción de la dinámica poética española de los años veinte y treinta que sin duda necesitaba de una revisión⁴⁷. Miguel Ángel García ha resumido las propuestas que habían ido realizando dicha revisión precisando cómo la pureza de los poetas del 27 fue asimismo una “instancia ideológica” donde:

más que un aristocrático autoexilio, una evasión, la forma encerraba un inconsciente histórico y de clase dispuesto a converger hacia la realidad. Hacia la realidad de “las cosas”, en pura fenomenología. [...] La poesía pura participó de un proyecto ideológico y político que tenía como fin la “construcción” de España, su posibilidad como país moderno, el asentamiento de la ideología burguesa como ideología dominante y la renovación de todas las estructuras en los ámbitos más dispares [2001, 16 y ss]⁴⁸

En suma estamos ante el proyecto de sincronización y de modernización del liberalismo burgués español con la modernidad y con Europa pendiente desde el siglo XIX, ante la realización de una revolución burguesa pospuesta una y otra vez, la misma lectura que retoma Ortega y Gasset, por mencionar a una de las piezas claves del reformismo burgués de estos años. Eso es lo que favorece luego esa particular manifestación de la tradición como vanguardia y la vanguardia como tradición que caracteriza a las poéticas españolas a la altura del año 1925, cuando los primeros experimentos rupturistas de las vanguardias estéticas han sido asimilados en sus procedimientos técnicos y formales pero rechazados en cuanto a la idea de la ruptura como valor en sí misma, cuestión no asumible por parte de quienes querían, y necesitaban, construir la modernidad antes que demolerla sin haberla asimilado⁴⁹. Para Miguel Ángel García con ello se produce el fenómeno final donde “la forma acaba dotando de sentido a la realidad, acaba comprometiéndose con ella”; con ello la revisión antes mencionada se produce de forma inevitable, pues “no existen la vanguardia y el compromiso como polos opuestos cuando se realiza una aproximación ideológica e histórica a la poesía del 27. Paralelamente, si la presunta vanguardia ahistórica

⁴⁷ Antonio José Domínguez indicaba en su reseña a la nueva edición de la obra de Cano Ballesta que, más allá de lo meritorio de este imprescindible estudio, es necesario entender que “nos estamos refiriendo a los discursos ideológicos subyacentes en la sociedad, que cobran carta de naturaleza en la práctica, poética en este caso. [...] Por esto, defender que el poeta ha elegido un lugar en el mundo sin proporcionar los elementos que le impelen a tomar partido, nos parece hoy día poco esclarecedor. Por esto, el sentido de los términos pureza, impureza, vanguardia, generación del 27, rehumanización deben ser revisados de nuevo.”; “Revisión histórica”, *El Urogallo*, Madrid, 122-123 (julio-agosto 1996), p. 92.

⁴⁸ Véase también las páginas dedicadas por Luis García Montero a Luis Cernuda en su ensayo *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate, 2000, pp. 235-257.

⁴⁹ Por eso escribe García que “nuestra vanguardia se vio en la paradoja de edificar aquello que sus hermanas europeas habían intentado demuir, aunque a la postre lo revitalizaron: la razón burguesa” [2001, 42].

y apolítica, sólo estética, contiene un compromiso, se refuerza la consideración de la “revolución” y el compromiso de los años 30 como vanguardia política” [2001, 16]. Otra cuestión es, claro está, que como la representación ofrecida de las reales condiciones socio-políticas de la sociedad española del momento mantuvo tan escasa conexión con la realidad, esa relación entre el inconsciente histórico y de clase burgués y la poesía pura fue pocas veces señalado. Pero, como de nuevo indica García, con ello se daba una “inversión/falseamiento de la realidad material” que la convierte en tanto o más ideológica que las poéticas del surrealismo o las de compromiso, creándose así la polarización entre lo estético puro y el arte ideologizado que no quiere ver que tan ideológica es una como las otras y que con ello confina la producción vanguardista hasta la llegada del surrealismo al ámbito de lo puramente esteticista [2001, 32]. Un aspecto que ya había sido planteado, en contra de la tendencia dominante, por estudios como los de Soria Olmedo y que tiene amplias consecuencias pues de ello depende entender después el proceso de los años veinte y treinta como una ruptura casi total entre arte rehumanizado y primeras vanguardias y favorece la malinterpretación o negación de la continuidad existente entre todas estas manifestaciones [Soria Olmedo, 1988, 211]⁵⁰.

Vale la pena detenerse un momento en la relación de la poesía pura con las ideas poéticas de Juan Ramón Jiménez pues va a ser con éste con quien Serrano Plaja mantenga un vínculo más estrecho de magisterio y posterior ruptura estética. Francisco Javier Blasco Pascual determina y analiza las diferentes etapas juanramonianas y el alejamiento que se produce entre el poeta y las opiniones de Ortega y Gasset a partir de 1923. También indica su no rechazo a las propuestas humanizadoras que se efectúan a finales de los años veinte y cómo, cuando por lo que respecta a la poesía pura la línea impuesta en España en principio se encamina más por los postulados de Valéry que no por los de Brémond, Jiménez se opone al reduccionismo de lo puro que supone el remitirse a las tesis únicamente de Valéry⁵¹. Por eso, cree Blasco, Jiménez se situaba de esta manera en una actitud bien

⁵⁰ La otra línea interpretativa ha sido la más dominante, incluso realizada en varias ocasiones desde perspectivas y análisis imprescindibles como los de Cano Ballesta [1996], Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* [1980] (línea interpretativa que él mismo problematiza en la década de los noventa con algunos artículos igualmente imprescindibles e iluminadores de estas contradicciones: “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515 (1993), pp. 53-64 y “Geografía del 27: La diáspora.” *Turia* 24-25 (1993), pp. 7-21) o, por citar algún trabajo más reciente, la Introducción “Itinerario estético de una generación. De la vanguardia al surrealismo” de Víctor García de la Concha a la antología *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada* [1998].

⁵¹ Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Studia Philologica Salmanticensia, Anejos. Estudios 6), 1981, pp.

distinta a la de poetas como Guillén o Salinas y definía su preferencia por una poesía diferente, encauzada por el terreno de la espiritualidad y no por el de la abstracción y el formalismo inicial de la mayoría de poetas del 27. Blasco, finalmente, compara los rasgos generales de la poética de estos últimos y los del poeta moguerense para demostrar la distancia que los separa y llegar a la siguiente conclusión:

si la poesía pura española pretende romper con los restos del romanticismo, vivos todavía en la herencia modernista, el ideal de pureza juanramoniano busca, precisamente, todo lo contrario: profundizar en los hallazgos del modernismo —es decir, del simbolismo—, a través de la dirección intimista marcada por Bécquer [Blasco Pascual, 1981, 192]⁵².

De aquí proviene en parte —y sùmese lo ya dicho sobre la cuestión del surrealismo— la dilatada vena romántica recuperada por Serrano Plaja, que ayuda a entender también su asimilación inicial, como habrá ocasión de analizar, de los poetas del 27 (Alberti sobre todo, pero también Cernuda o García Lorca) sólo a partir de aquellas concepciones que los enlacen con esta herencia romántico-simbolista.

En 1925, Guillermo de Torre podía titular un artículo “Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura” como expresión de dos términos confrontados donde la novedad introducida era la de los postulados antirrománticos que el análisis de Ortega detectaba y que eran puestos en práctica por parte de los poetas más jóvenes⁵³. Sin embargo, los representantes de las anteriores promociones (Jiménez, Antonio Machado, Unamuno...)

169-183. Simplificando — Blasco utiliza la división hecha por Blanch para discernir las diversas acepciones anejas al término poesía pura [Blanch, 1976, 12-13]—, podría hablarse de una pureza creadora, en el sentido de Brémond de la pureza de la inspiración, de “la gracia secreta y la esencia espiritual, que, sin precepto alguno que pueda explicartas, convierte un lenguaje dado en poesía”, y de otra pureza formal, en el sentido aportado por Valéry, donde la pureza puede ser “fabricada a través de la utilización de filtros formales en la elaboración del poema”. La primera es la defendida por Jiménez y será la recogida por Serrano Plaja, lo que le permitirá una utilización paralela de conceptos románticos que explican parte de sus logros posteriores. En esta línea también, como se mencionará, ha de entenderse la elección humanizadora en términos cristianos que una buena parte de la hornada poética más joven va a desarrollar (Rosales, Vivanco, Pancero...) y a la que se hacía referencia al citar los artículos de Xavier Abril de 1933 en *Cruz y raya*.

⁵² La conclusión de Blasco Pascual ha de matizarse con las opiniones de Juan Cano Ballesta, quien indica oportunamente cómo esta contraposición entre Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27 no puede extenderse por igual a todos sus componentes. Jiménez distingue entre los “poetas celestes (Guillén, Salinas) y los poetas demoníacos (Lorca, Alberti, Cernuda, Dámaso Alonso), a los cuales se siente más próximo” [1996, XXII]. En esta misma edición revisada de 1996, Cano Ballesta incluye como apéndice un artículo que aborda específicamente la cuestión, “Poetas celestes, poetas demoníacos: Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27” [239-245]. Para Juan Ramón Jiménez y su concepción de la poesía pura véase también María José Amigo, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Córdoba y Bilbao, Munte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad Deusto, 1987.

⁵³ Guillermo de Torre, “Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura”, *Plural*, Madrid, 2 (febrero 1925), pp. 13-14. Siempre atento a la actualidad, el mismo de Torre sancionará el viraje hacia el romanticismo cuando este sea un hecho consumado en su reseña a la Antología de la poesía romántica española que Altolaguirre publica en Espasa-Calpe en 1933, “Actualización del romanticismo”, *Luz. Diario de la República*, II, 394 (10 de abril 1933), p. 2.

muestran, y es lógico que así sea, su discrepancia con estas tendencias. Blasco Pascual interpreta desde estas circunstancias que no se puede hablar sin más de una rehumanización o de una reacción neorromántica a no ser que se haga para constatar “el fracaso de la estética del grupo de poetas-profesores y su retorno, a través de los tres poetas mayores, a las líneas centrales de la poesía española del siglo XX” [1981, 194]. Si bien los datos que aporta son suficientemente indicativos de un viraje en las tendencias poéticas del momento, tildar esto como fracaso es, además de exagerado, injusto con los logros del primer Salinas, Alberti, Guillén, García Lorca, etc., quienes, por otro lado, desembocan en la siguiente fase de sus estéticas particulares no sólo por un supuesto arrepentimiento tras haber seguido una senda equivocada sino por coherencia evolutiva propia de cada una de sus poéticas. Las oportunas aportaciones de Blasco pierden vigor cuando busca en todo momento como objetivo último la excelencia exclusiva de la poesía de Juan Ramón Jiménez, minusvalorando, por ejemplo, la importancia del surrealismo. De igual modo, la reactualización efectuada por el autor de *Pastorales* sobre el romanticismo no es el único dato que explica la valoración general que con extraordinario vigor se dará de lo romántico a partir de los años treinta. Difícilmente se entenderían en esa línea las propuestas de un Díaz Fernández, por ejemplo, o aquéllas que secundan concepciones fascistas o neocatólicas.

1.4. — REHUMANIZACIÓN, NUEVO ROMANTICISMO Y COMPROMISO.

Desde 1928 a 1931 España pasa, en consonancia con el periodo de entreguerras europeo, por un momento crítico de su historia en el que las evoluciones de la política van a tener como una de sus consecuencias más importantes la progresiva politización del mundo cultural, no ya como algo circunscrito a determinados sectores, sino como dato que define un estado de cosas general. La importancia previa de otras tendencias diferentes a las ejemplificadas por los poetas del 27 y el ambiente que les rodeaba ha sido estudiada en numerosas ocasiones pero no por eso se integran normalmente en una visión panorámica de este periodo⁵⁴. Existe una

⁵⁴ Se ha hablado así de la “otra generación del 27” (Laurent Boestch, *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985) y se han estudiado los antecedentes, evolución y transformaciones de estas tendencias. Véase, Víctor Fuentes, *La marcha del pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, sintetizado en “La creación de un nuevo bloque intelectual-moral: intelectuales y pueblo”, en *Literatura y compromiso político en los años 30: homenaje al poeta Juan Gil-Albert*, Valencia, Diputación Provincial, 1984, pp. 67-90. También el estudio de Juan Cano Ballesta [1996]; o la acertada síntesis que efectúa Juan Carlos Mainer en su excelente, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1974), Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1987^o, más

simultaneidad cronológica entre estas diversas tendencias, simultaneidad que afecta a Serrano Plaja y a sus oscilaciones y aprovechamientos disímiles. Tras hechos como el crack del 29 y los distintos sucesos que se dan en la dictadura de Primo de Rivera (que habían tenido su importancia, y mucha, en determinadas reacciones dentro de sectores amplios de la intelectualidad española que contribuyeron al derrocamiento del dictador)⁵⁵, las elecciones municipales del 14 de abril de 1931 precipitan la caída de la Monarquía y la proclamación de la Segunda República, lo que aclara en parte el surgimiento y asentamiento de una serie de fuerzas sociales e intelectuales de marcada diferencia con los teóricos oficiales existentes hasta entonces⁵⁶.

Con todo ello lo que se constata es un progresivo deslizamiento desde la defensa de lo vanguardista a lo que se terminará denominando nuevo romanticismo, que, desde un primer momento, va a ir asociado en buena medida con una idea comprometida de la literatura⁵⁷. Pero no es sólo este último componente el que se va a incorporar a lo largo de los años treinta a partir de la reintroducción de lo romántico. El grupo encabezado por Díaz Fernández había trazado una sólida y coherente evolución estética y política que entre otras conclusiones desemboca en la proclamación de una nueva y verdadera vanguardia, una "literatura de avanzada" que propugna un "arte social" que tiene como valor primordial una "vuelta a lo humano"⁵⁸. Va a ser esta última idea la que se proyecte, con mayor o

simétrica si cabe en "Cultura y vida nacional (1920-1939)", CHA. *Homenaje a Rafael Alberti*, Madrid, 485-486 (noviembre-diciembre 1990), pp. 69-80.

⁵⁵ Francisco Caudet se refiere a buena parte de estos hechos y a su repercusión cultural en "Una generación literaria neorromántica", en José Luis García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, IX Coloquio de Historia Contemporánea, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 127-147; ampliado en "Vanguardismo, militancia y cultura", en Francisco Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 17-65. En ellos explica, a su vez, algunos de los porqués del desprestigio de las vanguardias de los años inmediatos.

⁵⁶ Véase Juan Cano Ballesta [1996, 80-81]. Para el estudio de los antecedentes en el Madrid republicano de los treinta y su posterior evolución véase Jean Bécard y Eveline López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978. Como afirman estos últimos, puede considerarse que fue Primo de Rivera "quien creó las condiciones sociales y políticas imprescindibles para que un puñado de pensadores, escritores, profesores y artistas pasase de la élite del saber a la élite del poder" (7).

⁵⁷ Véase Antonio Jiménez Millán, "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria", en AA.VV., *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones el Carro de Nieve [1991, 251-271], recogido también en su recopilación de ensayos *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 9-40; Anthony L. Geist [1980, 91-196]; del mismo, "El neo-romanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)", *Ideologies and Literature*, III, 15 (enero-marzo 1981), pp. 94-119; y José Manuel López de Abiada, "De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la "deshumanización" y el compromiso", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, I (primavera 1989).

⁵⁸ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930. Reeditado con un estudio y anotación de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985, p. 56. Para una introducción al estudio de esta tendencia en el panorama global de estos años consúltense Manuel Aznar Soler, *Literatura española y antifascismo (1927-1939). II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura*. Vol. 2, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la

menor implicación ideológica, en gran parte de las tendencias poéticas a partir de finales de los años veinte pero soslayándose, en muchos casos, el modelo estético que Díaz Fernández propugnaba para mostrar este retorno a lo humano que unía a los logros del futurismo ruso: el del arte social [Díaz Fernández, 1985, 73]⁵⁹. Con Díaz Fernández se produce una inversión de la perspectiva orteguiana al considerarse la necesidad de un compromiso con la realidad. Ello obedece tanto a cuestiones políticas como estéticas, pues los frutos de las primeras vanguardias históricas en España, sobre todo por lo que respecta a la narrativa, no habían sido lo brillantes que se podía esperar⁶⁰. Pero en esos momentos el grupo de Díaz Fernández es el único que encabeza una tendencia que concilia la oposición a la dictadura con el auge del republicanismo, los logros de la revolución soviética y el consiguiente compromiso. En su caso, el resurgimiento de lo humano va parejo a la ideologización y además con unas propuestas creativas no regresivas (*La venus mecánica*, por ejemplo) que fusionan el contenido político con nuevas formas de expresión⁶¹.

En el terreno poético existe igualmente una práctica social en los primeros años treinta pero que no siempre echará mano de los principios vanguardistas, su dinámica, aunque paralela, es otra. El momento del arte puro ha llegado a su culminación con la lectura realizada de la obra de Góngora y tras ello buena parte de los poetas volverán sus ojos hacia el surrealismo, una experiencia que en muchos casos abrirá la puerta al

Generalitat Valenciana, 1987, pp. 19-33; Víctor Fuentes, "Post-guerra (1927-1928). Una revista de vanguardia y política literaria", *Insula*, Madrid, 360 (noviembre 1976), p. 4 y su *La marcha al pueblo en las letras españolas* [1980, esp. pp. 75-104]; y "La literatura de avanzada (1917-1931)", primer capítulo del estudio de Antonio Jiménez Millán *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1984, pp. 11-39. En ellos se aportan datos sobrados acerca del vigor de esta otra vanguardia intelectual que ayuda a explicar la generalización del debate acerca de las funciones del intelectual a partir de los años treinta. Hay que destacar, en el terreno poético, la pionera obra de José Antonio Balbontín. Sobre la misma consúltese su *Antología poética (1910-1975)*, edición y prólogo de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban, 1983.

⁵⁹ Jiménez Millán destaca la propuesta "de un nuevo humanismo" en el grupo de Posguerra y las distintas vías y plataformas empleadas para su amplia difusión [1984, 15 y ss.]

⁶⁰ A esta producción se han dedicado varios estudios y antologías en los últimos años, por ejemplo Domingo Ródenas de Moya, *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española. 1923-1936*. Barcelona, Alba, 1997 y José M. del Pino, del. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam-Atlanta, GA, 1995. Fulgencio Castañar, por otro lado, ha publicado un exhaustivo estudio sobre los logros de este grupo de novelistas de "avanzada", *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992. Menos interesante es la aportación de María Francisca Vilches de Frutos, *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio Bibliográfico y Crítico (1924-1939)*, Madrid, Departamento de Bibliografía, Sección de Filología Hispánica de la Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1984.

⁶¹ Cuando más adelante se vayan concretando las distintas etapas por las que pasa el concepto de rehumanización, se verá cómo este contenido humano que Díaz Fernández liga a expresiones de vanguardia se reformula en términos bien distintos incluso por parte de aquellos que emplean criterios de análisis marxista. Así, Carlos y Pedro Caba, partiendo también de una contraposición al término orteguiano, proponen una utilización de la expresión muy diferente en su "La rehumanización del arte", *Eco. Revista de Literatura*, Madrid, II, IX (octubre 1934), s.p.

compromiso. Si los términos anteriores del debate estético habían abundado en la defensa del orden, la inteligencia, la razón, la lógica, el antirromanticismo, ahora se produce un desplazamiento hacia la defensa del vitalismo, el irracionalismo, la inspiración, el sentimiento, lo romántico. De esta manera, el paradigma de la vanguardia se invierte, y a partir de los años treinta vanguardia y política se empiezan a fusionar, otra cosa es que a menudo no se utilice el término específico de vanguardia por las connotaciones negativas que viene arrastrando de años anteriores y se propongan términos como “literatura de avanzada”⁶².

La probablemente más conocida proclama del ensayo de Díaz Fernández sea aquella en que reivindicaba la representatividad de una verdadera vanguardia:

La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte [58]

Esta afirmación es de una importancia crucial, no ya porque esté marcando un momento de inflexión en el caso de la vanguardia española sino porque además está resituando a esta vanguardia española en el principio fundamental de la vanguardia internacional: el de la fusión del arte y la vida. Como sabe ver también Miguel Ángel García, con ello se estaba apuntando la “anormalidad” de “la vanguardia purista española institucionalizada por los aparatos culturales de la fracción liberal burguesa” [121, nota 12]. Y proponer el retorno de la vanguardia hispánica al origen común de toda vanguardia implicaba retornarla a esa fusión entre arte y vida que fue el romanticismo el primero en plantear, tal y como precisaba Octavio Paz en uno de sus ensayos más memorables:

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo en los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en

⁶² Como recuerda Manuel Aznar Suler “conviene insistir en la vinculación entre vanguardia artística y vanguardia política tal como se plantea en las páginas de *El nuevo Romanticismo*”, y se refiere poco después a la limitación que se ha hecho sobre estas prácticas cuando, además de haber sido desvinculadas del proceso de la vanguardia estética, se han reducido a una única práctica del arte comprometido: “Lo grave es que la interpretación estalinista del realismo socialista acabará por presentar como incompatibles vanguardia artística y vanguardia política” [1987a, 28]. Similar es lo apuntado por Anthony L. Geist: “sólo si entendemos por vanguardia un fenómeno formal y estilístico podemos aceptar la oposición vanguardia/compromiso” [1993a, 63].

direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria [Paz, 1989, 148]⁶³.

No deja de ser significativa, sin embargo, la única excepción que Díaz Fernández admitía en la creación artística que podía separar las esferas de la actuación pública e individual de la literaria: “un escritor no puede eludir, como no sea en poesía lírica, temas o repercusiones de carácter político que se aprecian en el fluir del espíritu humano” [Díaz Fernández, 1985, 75]. La poesía parece pues eximida en parte de un contenido específicamente político (algo explicable también por el papel protagonista desempeñado hasta ahora por la lírica en la difusión de la vanguardia del arte nuevo), lo cual no es óbice para un compromiso del poeta en su actuación personal. En Serrano Plaja veremos demostrada esta posibilidad durante su fase inicial, influenciada notablemente por Bécquer, vía Juan Ramón Jiménez, y el lirismo que su modelo comporta, con lo que se establecerá la contraposición durante algún tiempo entre posicionamientos ideológicos muy claros y una expresión poética que los acompaña muy deudora del purismo entendido en términos juanramonianos. Estas influencias de un inicial romanticismo y humanismo políticos a los que Serrano Plaja tiene acceso por otras vías extendidas notablemente en la sociedad intelectual madrileña de aquellos años⁶⁴, no supondrán la adopción del modelo estético que teoriza Díaz Fernández en su crucial ensayo en la línea del futurismo revolucionario de Mayakovsky. Su apuesta por una “auténtica vanguardia” que “dé una obra construida con todos los elementos modernos —síntesis, metáfora, antirretoricismo— y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal” no se adapta a las creencias que un joven Serrano Plaja en formación empieza a elaborar [Díaz Fernández, 1985, 75]. Es normal que así sea, las de Díaz Fernández son las conclusiones de un largo proceso anterior, Serrano Plaja no ha hecho más que comenzar su andadura literaria⁶⁵.

⁶³ Para este punto véase también lo expuesto por Renato Poggioli hace alrededor de las relaciones entre “romanticismo y vanguardia” en el capítulo tercero de su *Teoría del arte de vanguardia* (1962), Madrid, Revista de Occidente, 1964.

⁶⁴ Por ejemplo la amplia y popular difusión de *Nueva España*, continuadora de *Post-Guerra* que inicia su publicación con la caída de Primo de Rivera. Sus importantes contribuciones al debate cultural de la época se pueden comprobar en el resumen efectuado por Jiménez Millán [1984, 19-27].

⁶⁵ A lo que cabría añadir lo destacado por Caudet de que las esperanzas que Díaz Fernández situaba en una inmediata evolución política española “chocaron, por un lado, con la pervivencia de mentalidades y de estructuras socio-políticas del régimen que derribó nominalmente la República y, por otro lado, con las limitaciones —como ya temía José Díaz Fernández— que ella misma se impuso”; “Vanguardismo, militancia y cultura” [1993, 43]. La actitud de rebeldía individualista del primer Serrano Plaja tiene mucho que ver con el veloz descrédito de la experiencia republicana. Lo que, aparte, explica las manifestaciones que la literatura comprometida adquirirá desde entonces.

1.5. — LA LLEGADA A MADRID DE SERRANO PLAJA: LA DISTANCIA ENTRE LOS INICIOS LITERARIOS Y EL APRENDIZAJE POLÍTICO.

A su llegada a Madrid Serrano Plaja entra en contacto con diversos grupos literarios muy alejados de los núcleos que arriba se mencionan. El primero de ellos será el que gira en torno a la publicación madrileña *Nueva Revista* en donde Serrano Plaja inicia sus colaboraciones en la capital:

Por intermedio de Xavier Echarri (murió hace pocos años siendo director de *La Vanguardia* de Barcelona), a quien conocía yo de El Escorial y por haber sido ambos “colaboradores” de un semanario escorialense, vine yo a conocer a un grupo de estudiantes, ya de Madrid, que por los años finales de la Dictadura, y agrupados en torno a una publicación, *Nueva Revista*, expresaban su protesta. Creo que llegué a publicar allí un “poema en prosa”, o algo por el estilo; y me creí en la gloria. Con algunos miembros de dicho grupo, Echarri, José Antonio Maravall, Leopoldo Panero, entre otros, conocí a Vallejo⁶⁶.

La publicación escorialense a la que alude Serrano Plaja es *Papel de vasar*, semanario del que, hasta donde he podido saber, salieron cuatro entregas en 1929 de las que no se precisa el mes, aunque han de ser, como mínimo, anteriores a la salida de *Nueva Revista* a la que seguidamente alude, cuyo primer número es de diciembre de ese mismo año. De pequeño formato e impresas sus cuatro páginas en “papel de servilleta”, los directores de *Papel de vasar* fueron Román Escotado, Antoniorrobes y Javier de Echarri. Además de éstos, colaboran en sus cuatro entregas, entre otros, Alfredo Marquerie, M. Gómez Fernández, Emilio Mosteiro y Arturo Serrano Plaja. En concreto, esta que creo es la primera publicación de Serrano Plaja, se da en el número 3, una prosa poética titulada “Inventor de sábados”⁶⁷.

Al trazar el mapa de las revistas publicadas durante la República, Rafael Osuna observa la “infertilidad” del año 1931 en comparación con la avalancha que se producirá en los siguientes años. Destaca igualmente la colaboración conjunta de jóvenes que poco más tarde van a representar en muchos casos opciones políticas dispares y hasta claramente enfrentadas, lo que

indica que las reagrupaciones no estaban todavía realizadas por parte de algunos escritores en una hora que, aunque todavía temprana, era ya muy

⁶⁶ Declaraciones del poeta en carta a Manuel Aznar Soler, recogida por éste en los apéndices de su *Literatura española y antifascismo (1927-1939)* [1987a, 379].

⁶⁷ Arturo Serrano Plaja, “Inventor de Sábados”, *Papel de vasar*, San Lorenzo de El Escorial, 3 (1929), s.p. [pp. 2-3]. Se reproduce en un apéndice el poema de manera completa.

conflictiva. [...] Las revistas mencionadas no parece que se hicieran eco de este revuelto fondo social [...]. Parece razonable deducir, por lo demás, que este año de 1931 es de preparación atlética, si no lo es de pura y simple desorientación, para las nuevas disciplinas que adoptarán las revistas⁶⁸.

Lo descrito por Osuna es perfectamente trasladable al año 1929 y a *Papel de vasar*, caracterizada por composiciones con una evidente influencia de la vanguardia más intrascendente y juguetona (incluyendo colaboraciones de ultraistas de última hora como Emilio Mosteiro) que hace, curiosamente teniendo en cuenta la posterior apuesta estética de Serrano Plaja, de la burla de los clichés románticos uno de sus blancos preferidos. Bastan un par de títulos, el primero de un texto de Antonio robles, "Romántico del XIX. Estudiante muerto por una errata", publicado en el número uno (s/p [2-4]); o los "Tres poemas románticos" de Román Escobedo que aparecen en su cuarta entrega (s.p. [3-4]). Incluso Javier de Echarrí llega a descalabrar a la "cabeza dudosa" de Bécquer mediante la "horrorosa y definitiva patada" de un "tremendo jugador de foot-ball", el mismo Bécquer que "huérfano del Jabón", se "murió más seco que nadie" en su colaboración de este mismo número (s.p. [3]). De nuevo Osuna—que data erróneamente la revista en 1933—precisa este carácter vanguardista cuando comenta que la publicación "incluso en su materialización —papel de alacena festoneado— pretende vincularse a la recién desvanecida y bella época de las vanguardias no sólo desde sus contenidos sino también revolucionando el medio que porta el mensaje" [Osuna, 1986, 22]. Su incorrecta datación hace que se la compare con otras revistas como *Cruz y Raya* o *Isla* y el resurgir del purismo poético. Ello no anula la validez de su descripción, según la cual *Papel de Vasar* "es testigo fehaciente no sólo de la literatura por la literatura misma, sino incluso también de la perdurabilidad de algunas tendencias de vanguardia que podrían creerse desvanecidas. La miscelánea humana que dirige estas hojas, y que a poca distancia de este

⁶⁸ Rafael Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 59-60. Como aprecia, por otro lado también Rafael Osuna, *Nueva Revista* es un tipo de publicación que como otras de ese momento tan agitado, no se hacía "eco de este revuelto fondo social" y lo ejemplifica en la anécdota explicada por Juan Guerrero Ruiz, uno de sus colaboradores, del rechazo a Unamuno a colaborar en la misma en 1931 porque "sólo se ocupaba de política y nada de poesía, y que consideraba una inmoralidad el publicar ahora revistas poéticas", a lo que añade Osuna: "no deja de ser curioso el fenómeno que muestran estos jóvenes, pues son los jóvenes quienes, ante la presencia de una metamorfosis social, presentan menos vínculos sociales con la realidad en torno y por ello son más dados a unirse a los movimientos que transforman ésta", más curioso si cabe teniendo en cuenta la evolución posterior de Serrano Plaja [60 y 65].

año se disgregará en encontradas facciones políticas. también es digna de notarse: Ramón Escotado, Antonio Robles y Javier de Echarrí” [Osuna, 1986, 79]⁶⁹.

En la colaboración de Serrano Plaja hallamos muestras de la absorción superficial de una supuesta modernidad que se manifiestan en la mayoría de estas despreocupadas composiciones juveniles. Así, se leen alusiones insignificantes a Charlot, se ensayan poco logradas imitaciones de las greguerías ramonianas o desfilan las concesiones al imaginario, ya un poco *demodé*, de la vanguardia ultraista, *sport-women* incluidas. La prosa poética de Serrano Plaja se mueve en idéntico territorio, a medio camino entre la escena costumbrista (“el inventor de Sábados” es un borracho que recorre las calles de San Lorenzo de El Escorial), el uso de imágenes y comparaciones que intentan ser sorprendentes y que estructuran toda la composición —bota de vino como “teta de alguna enamorad ama de cría”, tirabuzones como “barquillos crujientes”, alma como “corteza roja de imitada piel rusa”...— e incluso una alusión al mundo de los cómicos del cine que cantara Alberti: “Y en el agujero de esa semana —como en las alcantarillas de los «films» cómicos— iríamos cayendo todos sin solución posible”. La revista, en definitiva, es indicativa de grupos que con posterioridad van a permanecer activos durante la Segunda República y en los que Serrano Plaja transitará con brevedad antes de politizar su actividad literaria y pública. Por ahora sólo es muestra del ejercicio juvenil de una más que incipiente vocación literaria.

Muy similar es la significación y tipo de colaboración de Serrano Plaja en *Nueva Revista*, publicación que editó seis números entre diciembre de 1929 y marzo de 1930; sus editores eran José Antonio Maravall, José Ramón Santeiro y Manuel Díaz Berrio y sus colaboradores, mayoritariamente, fueron alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras y de otras facultades⁷⁰. En otra ocasión, Serrano Plaja ha aportado más información al respecto:

⁶⁹ Sin llevar más allá las implicaciones en un lejano 1929, no deja de ser significativa la evolución de Antonio Robles o Serrano Plaja frente a la de Escotado y Echarrí. Escotado fue militante de Falange Española, frecuentó la tertulia fascista de los sótanos del Café Lyon d’Or de la Ballena Alegre, colaboró durante la guerra civil en los servicios de propaganda franquista y hasta será el albacea testamentario de Samuel Ros. Por su parte, Echarrí, tras estudiar con Rolduero en los Jesuitas de San Lorenzo, es introducido por éste en los círculos literarios madrileños. Después de su tránsito por algunas publicaciones de la vanguardia más tardía, al igual que Escotado militará y frecuentará los círculos intelectuales falangistas y en los años cuarenta llegó a ser director del diario *Arriba*. Vid. Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 213 y 219-220. De inequívoca militancia falangista también fueron otros colaboradores como Alfredo Marquerie.

⁷⁰ Idefonso Manuel Gil ha recordado algunos de estos hechos en “La poesía de José Antonio Maravall”, en María Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zuñiga (comps.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. 2, pp. 173-186. Sobre esta misma publicación donde Serrano Plaja inició sus actividades literarias en la capital, informó también Ricardo Gullón dando una clara muestra de su significación: “Allí [en la Universidad] (y no en la Facultad de Letras, sino en la de Derecho) cristalizó un grupo, que sin demora cumplió el acto ritual: publicar una revista. José Antonio Maravall, Leopoldo Panero, José Ramón Santeiro y Manuel Díaz Berrio la editaron, poniéndole un rótulo

en tiempos de la Dictadura fundé con Juan [sic] A. Maravall, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y Javier Echarrí, *Nueva Revista*. Me separé de este grupo por razones obvias. Ellos pertenecían a una clase social adinerada, o más que la mía, e ingresaron en la Universidad. Yo tuve que contentarme con ir a la Escuela Industrial a estudiar Química. Conocí a Sánchez Barbudo y Azcoaga, compañeros de estudios. Los tres fundamos en 1933, *Hoja Literaria*. Todos nosotros, los de *Nueva Revista*, como los de *Hoja Literaria*, solíamos colaborar en 1932 en la sección "Los libros" de *El Sol*. De todos modos, por pertenecer a la pequeña burguesía arruinada me tuve que separar del primer grupo⁷¹.

Nueva Revista es de nuevo una prueba del paso de Serrano Plaja por los distintos ámbitos en los que se desarrolla la vanguardia en España. Así, hallamos en sus páginas muestras desde prácticas creacionistas hasta las vinculadas a ese neoclasicismo sobre el que antes se informaba o composiciones deudoras del surrealismo (Cernuda, por ejemplo, publica en sus páginas "Drama a puerta cerrada" y "Duerme muchacho" del futuro *Un río, un amor*). Manuel J. Ramos Ortega describe el respeto de sus integrantes hacia los poetas del 27 y, por contra, como salen peor parados "los primeros vanguardistas como Guillermo de Torre o futuristas como Ernesto Giménez Caballero", y define la pluralidad de las prácticas acogida en la publicación⁷². *Nueva Revista* recupera así gran parte de los procedimientos y materiales literarios de la vanguardia, algo a lo que no es ajena la escritura de Serrano Plaja. Su colaboración en la revista se sitúa en la misma línea que la de *Papel del Vasar*, incluso marcando más su práctica vanguardista al constituirse como un

sencillo y ambicioso: *Nueva Revista*. Resultó una escuela del "vanguardismo", escrita con pulcritud y moderación, pero no tan "nueva" como daba a entender en el título. Era inevitable: la obra y el prestigio de los escritores del 25 estaban en período ascendente y no parecía posible sustraerse a su influencia. [...] Los chicos de *Nueva Revista* eran inteligentes y preparados. Orteguianos y nutridos en poesía por la mejor del momento, dieron a la publicación un tono peculiar, serio y maduro". Ricardo Gullón, "La generación española de 1936", *Ínsula*, Madrid, 224-225 (julio-agosto 1965), p. 1. También Luis Díez del Corral ha recordado datos sobre las influencias que gravitan alrededor de este grupo: "Era una generación la nuestra que había tenido la buena fortuna de iniciar su formación intelectual coincidiendo con los últimos años, todavía fecundos, de la generación del 98, con la llegada a sus plenitud de la generación presidida por Ortega, y la autoría de la generación del 27, el año del centenario de Góngora, cuyo *Polifemo* nos aprendíamos, con todas sus licencias poéticas, de memoria. Nada tiene de extraño que un grupo de amigos fundásemos con nuestro personal peculiar *Nueva Revista*, que vendíamos a voces por las calles", *CHA. Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, 477-478 (marzo-abril 1990), p. 82.

⁷¹ En la entrevista de Francisco Cauder, "Visita al poeta Arturo Serrano Plaja", *Camp de l'Arpa*, Barcelona, 16 (enero 1975), p. 15.

⁷² Manuel J. Ramos Ortega, "*Nueva Revista* (1929-1930) y la literatura de vanguardia", *Monteagudo*, 3ª época, 7 (2002), p. 106. "Al tratarse de una revista hecho por estudiantes, sin credos ni proclamas programáticas, huye del encasillamiento y de la línea definida. (...) No hay proclamas, ni menos manifiestos en sus páginas" [106-107].

homenaje al mundo del cine en la vertiente más lúdica que desarrollara la vanguardia⁷³. Las imágenes que contiene el poema en prosa "Cinema ecuatorial" son una evidente adopción de las desarrolladas por la vanguardia, una imagen visionaria tras haber asistido a la proyección de una película:

Aquella gris piedra blanca, que se debate furiosa; aquella espuma: todos, esperando impacientados la hora tremenda, en que el Sol se retuerce en su parte de estrellas: en que el prado jugoso y la cálida playa destierren su cansancio de horas... ¡Imposible! Nadie engañará a la nieve...

Y sin embargo en el cáliz cristalino del alba, las canciones beben auroras boreales y escancian flores nuevas... ¿Quién —en esa hora— advertirá que una mariposa blanca no es un copo de nieve?

Se habla de los negros tripudos: es indudable la existencia de tripudos negritos, pero ¿quién asegura que no beben arena del desierto?

Mas aquella fría piedra blanca, en su constante ignorancia de espejismos, cada vez brilla más de rabia. Y en su enervante irritación de miradas trágicas, será la sola causa indudable de la muerte del último león.

Sí, en la zona tórrida, llegará un día en que las flores se conviertan en pavorosos carbones encendidos; mas en ese preciso momento de angustiosa inconsciencia, llegará otra vez caravana salvadora.

De inmediato veremos el tipo de poemas y declaraciones teóricas que irá desgranando Serrano Plaja en los próximos años y la enorme distancia que se irá estableciendo entre estas composiciones juveniles y las propuestas gestadas ya desde 1934. Pero otros hechos sobresalen en las declaraciones anteriores de Serrano Plaja. El primero de ellos es la pronta separación de la tendencia que representaban los miembros de *Nueva Revista* para pasar a integrar un grupo bastante más próximo al compromiso activo, y que se analiza más adelante, como será el de *Hoja Literaria*⁷⁴. Esta conducta no anula la

⁷³ Arturo Serrano Plaja, "2 poemas: Cinema ecuatorial", *Nueva Revista*, 5 (14 de febrero de 1930), p. 1. Colaboración que en ese mismo número y página se suma a la de Nicolás Cirajo, "Gary Cooper, bombero (New York)".

⁷⁴ De hecho, hasta comprobar los posicionamientos estéticos de integrantes de *Nueva Revista* a medida que avancen los años treinta: Ricardo Gullón reivindicador de Rosales, Vivanco y los Panero —"Comentarios. Un movimiento poético. I", *Heraldo de Madrid*, Madrid, XLVI, 15596 (27 de febrero 1936), p. 6; "Comentarios. Un movimiento poético. II", *Heraldo de Madrid*, XLVI, 15621 (27 de marzo 1936), p. 3; "Un movimiento poético. Salvación de la poesía", *Heraldo de Madrid*, Madrid, XLVI (16 de julio de 1936). Reproducido en Peña Labra, Santander, 19 (primavera 1976), p. 14-; o las opiniones políticas de José Antonio Maravall en 1934 "La estrategia de los extremos", *Luz. Diario de la República*, Madrid, III, 660 (15 de febrero 1934), p. 3; "Voluntad de nación", *Luz. Diario de la República*, Madrid, III, 647 (7 de febrero 1934), p. 3; "Nuestra época en crisis. El hombre y la biografía", *Luz. Diario de la República*, Madrid, III, 680 (10 de marzo 1934), p. 3--. Contrastadas con las opiniones y tesis defendidas por Serrano Plaja o Enrique Azcoaga que más adelante se analizan, permiten entender perfectamente las diferencias y alcance de las mismas en las trayectorias de este grupo juvenil como exponentes de la evolución de la intelectualidad republicana. De hecho el propio Gullón ha recordado lo siguiente sobre Maravall: "Octubre de 1934, viajamos a Francia [...] y estando allí nos llegaron noticias de la revolución de Asturias y la orden de regresar inmediatamente [...]. En las vacaciones navideñas encontré a José Antonio muy diferente al que había dejado cuatro meses antes de separarnos en Calatayud. Su posición política era muy otra: de un catolicismo liberal había pasado a creer en

vehiculación de los primeros intereses de Serrano Plaia en 1931 mediante en una literatura aún muy lejana de cualquier tipo de compromiso político, como demuestran también sus colaboraciones en *La Gaceta Literaria* o, un año más tarde, en *El Sol* o e incluso en la misma *Hoja Literaria*. Basta con leer, centrándonos en este año de 1931, su prosa poética “¿Por dónde se escapa el Sudeste? (Poema de niños y de poesía)”, aparecida en la murciana *Sudeste*⁷⁵; o su también prosa poética “Viva, profunda, nieve”, publicada en *La Gaceta Literaria*⁷⁶. La primera de ellas es una síntesis del lirismo del Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo* aderezado con referentes vanguardistas tomados, de nuevo, del mundo del cine:

Lo inabsoluto, lo que nadie puede alcanzar, lo que es nada,
estremeciendo la sonrisa incólume de un cielo enjaulado en meridianos:
desmodelando las antiguas picardías ingenuas de un campo sin flores —;y
Sol de vacaciones! ¡Ah!—

[...] Ni Búfalo-Bill, ni nunca persona alguna llegó hasta allí. Tan sólo
Tomás Mix consiguió llegar aproximarse llegando hasta el Oeste.

Lo que es casi seguro, es que Caperucita Roja y el Gato Félix, han
hecho su aparición mundial en aquel crítico punto.

La segunda composición parece marcar ya un decantamiento claro hacia la poesía pura, usando la nieve como correlato de esta pureza poética (“inmaculada cosecha de purezas”), asociada también a la percepción infantil: “A ése, sí, a ése que pisa la nieve quisiera coger yo. Al que la mancha, al que la ensucia, un recuerdo: que en su alma lejana de niño, tristes huellas de barro, dejaron sus miradas impías”. También en abril de 1932 colabora en el cuarto y último número de la madrileña *Brújula*. El director de ésta, como informa César Antonio Molina, era Julio Angulo, el secretario Ricardo Gullón y como redactores tenía a

José Antonio Primo de Rivera como el único baluarte contra la disolución social que a su juicio amenazaba al país”, “Recuerdos de un amigo”, *CHA. Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, 477-478 (marzo-abril 1990), p. 74.

⁷⁵ “¿Por dónde se escapa el Sudeste? (Poema de niños y de poesía)”, *Sudeste: cuaderno murciano de literatura universal*, Murcia, 4 (julio 1931), s/p {6}. En la misma publicación, de carácter más bien local y estética indefinida, además de puntuales contribuciones de Alberti, Diego, Guillén o Chamorucaín, podemos hallar composiciones de los entonces más cercanos Leopoldo Panero, Santeiro o Maravall y también futuros compañeros del autor como Ramón Gaya o Maruja Mallo. Sobre esta publicación pueden consultarse los estudios de Francisco Javier Díez de Revenga, “Sudeste (1930-1936)”, en *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1979, 2ª ed. aumentada, pp. 197-257, esp. pp. 200-210 y su introducción a la reproducción facsimilar de la revista, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1992.

⁷⁶ “Viva, profunda, nieve”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 120 (15 de diciembre 1931), p. 13. Colaboraron también por lo que toca a este círculo inicial en el que se mueve Serrano Plaia, Leopoldo y Juan Panero, José Antonio Maravall, José Ramón Santeiro o Rafael Laffón, y otros escritores como Antonio Sánchez Barbudo, Germán Bleiberg, Antonio Espina, Carlos Pitaluga y Torres Bidet.

Ildefonso Manuel Gil, Enrique Condesalazar, Vicente Domingo Romero y Azael (Lorenzo Martínez Juárez). Destaca Molina, en la línea del magisterio juanramoniano que caracteriza al Serrano Plaja más joven, que “la revista [...] se pone de parte de Juan Ramón contra la “morralla intelectual”, y Ricardo Gullón, en su artículo “Poesía fuera de filas”, se inclina por el “arte humanizado” sin perder sus mejores características, “humano, o sea doblemente divino”, con lo que mantiene una “postura intermedia entre lo “puro” y lo “impuro””, sin que tuviera tiempo la publicación de definir una postura clara⁷⁷. Ildefonso-Manuel Gil recuerda su toma de contacto con Gullón, Azeoaga, Julio Angulo y el resto de jóvenes escritores del Madrid en casa de Benjamín Jarnés en 1931, núcleo del proyecto de *Briújula*, un equipo “desigual en formación y edad, desigualdad que contribuyó también a que su destino hubiera de ser breve y poco brillante” y que posteriormente dio lugar, bajo la tutela cultural de Benjamín Jarnés y la económica de Ricardo Gullón, a *Literatura*, publicación en la que de nuevo participa Serrano Plaja⁷⁸.

El otro hecho destacable de las anteriores declaraciones reproducidas, y que actúa en cierta medida como contrapeso del sentido que tienen las colaboraciones literarias ahora reseñadas, es el conocimiento de César Vallejo. Vallejo llega a Madrid en 1931 tras ser expulsado de Francia por el gobierno de Tardieu y con un amplio bagaje como teórico de la literatura proletaria-revolucionaria⁷⁹. Serrano Plaja ha precisado los límites de la influencia del poeta peruano en esos años:

Filosófica, sobre todo. Nos reuníamos con él en las trastiendas de bares y cafés. Nos hablaba de Hegel y Marx. En esa época le concedía yo bajo palabra de honor el crédito que tenía. Pero todavía para mí se separaba la personalidad de Vallejo como director filosófico-político de la del Vallejo

⁷⁷ *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endimión, 1990, p. 175.

⁷⁸ Ildefonso-Manuel Gil, “Prólogo” a la reedición facsímil de *Literatura*, Zaragoza, Diputación Provincial de Aragón, 1993, p.4.

⁷⁹ Según Georgette Vallejo, Vallejo sale desterrado de Francia el 29 de diciembre de 1930 y llega para pasar ya el año nuevo de 1931 a Madrid, donde permanece hasta la primera quincena de febrero de 1932 en que regresa de nuevo a Francia: “Durante su estancia en España, Vallejo trabajará en forma nunca más antes intensa. [...] El 14 de abril se proclama la República en España, la que Vallejo acoge con indiferencia. Vallejo que ya, como en París, enseña en células clandestinas se ha inscrito en el partido marxista español”; citado por Estuardo Núñez en “César Vallejo y España: una doble perspectiva”, *CHA. Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 454-457(abril-mayo-junio-julio 1988), vol 1, p. 218. Carlos Meneses aporta una cronología detallada de las diferentes estancias, tribulaciones y actividades del poeta en Madrid en un artículo del mismo homenaje: “El Madrid de Vallejo”, *CHA. Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 454-457(abril-mayo-junio-julio 1988), vol 1, vol. 2, pp. 1037-1055. Se puede complementar con lo recordado por Ricardo Gullón en *La juventud de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial (Breviarios de la calle del Pez, 5), 1985 y con Julio Vélaz y Antonio Merino, *España en César Vallejo. Tomo 1: Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 107.

escritor. Esta faceta la descubrí en París, durante el I Congreso Internacional de Escritores (1935) [Caudet, 1975, 15]⁸⁰.

El grado de implicación de Serrano Plaja con el comunismo no se quedó en la mera instrucción teórica y en ello también tuvo que ver César Vallejo. En otra ocasión en que Serrano Plaja evocó los episodios vividos durante el asalto al cuartel de La Montaña madrileño tomado por los milicianos y en los cuales participó, apuntaba la siguiente anécdota:

Unos pasos más allá el teniente coronel, según creo, Blanco, que fue comandante en el regimiento de Automóviles en el año 1931, cuando yo hacía el servicio militar, en ese año de proclamación de la República. Recordé, rápidamente, como entre sueños, cuando en el calabozo, con un tono pretendidamente paternal, me amonestaba días antes del 14 de abril por haber hecho propaganda subversiva en la compañía... Ese día lo subversivo, lo traicioneramente subversivo, era él⁸¹.

Víctor Fuentes, compañero de Serrano Plaja en la Universidad de Santa Bárbara, ha aclarado que quien a su vez le había pasado esta propaganda fue Vallejo⁸². Una

⁸⁰ Amplía la información sobre este punto en otra ocasión: "Nos íbamos a reunir con él en trastiendas de algunas tabernas por callejuelas adyacentes a la de San Bernardo. Y Vallejo en aquellas sesiones, retorciéndose el párpado con la culata de un lapicero, nos explicaba Hegel... Y nos asignaba lecturas para casa. Bujarin, "El abecé del comunismo"; Plejanov; Lenin, "El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo". Y todo ello habiendo de pedir "un tinto" —para hacer consumo— que era lo más barato que se daba en "la casa". ¿Se quiere más Baroja?", en carta a Manuel Aznar Soler [1987a, 379]. También evoca estos hechos en otro lugar: "Años atrás, siendo yo estudiante, eran los tiempos de las trastiendas en aquellas tabernitas de la calle Malasaña y de la Plaza del Dos de Mayo. César Vallejo, silencioso, con sus ojos hundidos en su rostro y en su pasión, llegaba crepuscular y clandestino. Si el tabernero lo consideraba oportuno, le permitía el paso, y poco después, aprovechando aquel respiro en la estúpida persecución de que era objeto, su delgada mano en alto, con un lapicero entre los dedos huesudos, su ceño abstraído y concentrado, sus ojos con un no sé qué de pájaro lejano, comenzaba el cursillo. La concepción hegeliana de la Historia encontraba en sus palabras un calor de persuasión clarísimo y poético; Bujarin y Plejanov, un traductor apasionado; Ulianov, un calor encendido y un respeto entrañable", en Arturo Serrano Plaja, "Poesía y profecía", *España Republicana*, Buenos Aires (3 de enero 1942), p. 6. Ricardo Gullón sitúa el lugar de estas reuniones en la Granja El Henar de la calle Alcalá y comenta que "le acompañaba un nutrido grupo de fieles amigos, correligionarios, no tan pendientes de su decir como pudiera suponerse; la turbulencia de la tertulia hispánica alteraba sustancialmente lo que en principio pudo ser y creo que fue un proyecto aleccionador, una especie de miniseminario marxista dirigido por el peruano", impresión que en parte desmiente la correcta formación marxista de la que hará gala Serrano Plaja en el futuro; "Imagen lejana de César Vallejo", *ABC*, Madrid (11 de mayo 1985), p. 3. No por ello, por otro lado, ha de olvidarse lo que apunta José Manuel López de Abiada acerca de que la opinión de Vallejo sobre sus contertulios de la Granja, como demuestran sus cartas, no es "excesivamente halagüeña", en "César Vallejo y España. Discurso poético y discurso político", *La Torre* (Nueva Época), Puerto Rico, III, 12 (octubre-diciembre 1989), p. 725.

⁸¹ "Crónica del 19 de julio", *El mano azul*, Madrid, IV, 47 (febrero 1939), p. 95.

⁸² Fuentes recoge la declaración que en su día le hizo el poeta sobre este episodio, "por pasar en el cuartel, donde hacía el servicio, propaganda comunista que le daba el gran poeta peruano, fue a parar a prisión militar, de donde le sacó la República" "Serrano Plaja y el compromiso del escritor en la España de la República" en AA.VV., *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, edición de José Luis I. [ópez]. Aranguren y Antonio Sánchez-Barbudo. Madrid, Taurus (Persiles, 155), 1984, p. 102. Por ello Serrano Plaja informaba que cumplió su servicio militar en la conocida como "Quinta de las dos banderas", tal y como apuntó Alicia M. Raffucci de Lockwood, a partir de los datos aportados por el propio poeta, en su estudio *Cuatro puestas de la "generación del 36"* (Miguel Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panera), Barcelona, Editorial Universitaria / Universidad de Río Piedras, Puerto Rico, 1974, p. 92.

información que el propio Fuentes ha precisado más al estudiar esta estancia española de Vallejo durante 1931-1932:

A la par, realizó una labor de militante del PCÉ, de la cual apenas se sabe algún detalle, como que dio clases de marxismo, por las tabernas y trastiendas del Madrid galdosiano, a una célula de jóvenes escritores y obreros. Uno de ellos, el poeta Arturo Serrano Plaja, me contó que a la proclamación de la República él se encontraba en prisión militar por haber distribuido, en el cuartel en el que hacía el servicio, unos pasquines comunistas que le había encargado repartir César Vallejo. En el libro del escritor franquista, Eduardo Comin Colomer, se reproduce fotocopia de uno de aquellos pasquines, en donde se abogaba por la instauración del Gobierno Obrero y Campesino y se concluía con vivas a la Unión Soviética y a la Internacional comunista "guía del proletariado hacia la revolución mundial"⁸³

Más adelante se entrará en la cuestión arriba referida de esta posterior influencia vallejana en París. Por ahora, como vemos, Vallejo es un modelo teórico sólo en el plano de la formación política, sin implicaciones en la traslación de estas ideas a la práctica literaria⁸⁴. Esta disociación de ambos niveles, el ideológico y el estético, se va a mantener aún en Serrano Plaja durante un par de años, pero los textos marxistas en los que se está adentrando suponen en ese momento el eje de un cambio estético manifestado en la asociación con otros grupos literarios que lo alejan cada vez más del núcleo de *Nueva Revista o Literatura*⁸⁵. De ahí que Vallejo, por otro lado, entre en contacto con algunos de

⁸³ Víctor Fuentes, "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)", *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol 1, 454-457 (abril-mayo-junio-julio 1988), pp. 401-413 (403). La liberación de los encarcelados debió producirse el mismo 14 de abril de ser cierta la evocación de Maravall de que entre los compañeros que celebraron la proclamación de la Segunda República en la Puerta del Sol, se encontraba Serrano Plaja, Julia Castillo, "Cronología de María Zambrano", *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. María Zambrano. Pensadora de la aurora*, Barcelona, 70-71 (marzo-abril 1987), p. 75.

⁸⁴ En este sentido, con sus diferencias, la trayectoria de Serrano Plaja guarda más de una semejanza con la de Leopoldo Panero, en quien también se da una apreciación política vallejana no detectable en su práctica poética. En esta línea habría de situarse la reseña de Panero aparecida en *El Sol* al libro del peruano, *Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin* que la editorial Ulises le publicó en 1931, "Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo", apud., Antonio Sánchez Zamarrteño, *La poesía de Luis Rosales (1935-1980)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986.p. 17, nota 25. De cualquier modo, está claro que la apreciación de un libro como *Trilce* en el momento de ser reeditado en España por José Bergamín es más notable en la juventud poética que en la crítica oficial. Véase Xavier Abril, "Estimativa y universalidad de Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 222-223.

⁸⁵ Fernández Cifuentes recuerda que "el gran acontecimiento de 1929, para los que exigían a la novela una visible conciencia política, fue la publicación de *El arte y la vida social*, de Plejanov (traducción de J. Korsunsky, Madrid, Cénit, 1929) cuyos argumentos se pueden utilizar por parte de Jiménez de Asúa (en *Política. Figuras. Pasajes*, Madrid, Mundo Latino, 1930) por ejemplo, para indicar el cambio de orientación que se está produciendo, es decir, "para desprestigiar "la corriente "deshumanizadora" que llevaba a los jóvenes a "desinteresarse de los grandes ideales políticos [...]: proclaman el apoliticismo que, en esta hora, es

los integrantes del grupo de Díaz Fernández —además de éste, Giménez Siles, Balbontín y César María Arconada— ya afiliados al PCE y seguidores del conjunto de sus ideas estéticas, lo que tampoco debió parecerle a Serrano Plaja, más allá de conceptos generales, un modelo viable o acorde con sus intereses y relaciones juveniles⁸⁶.

Este dato tan indicativo del magisterio vallejiiano ha de situarse en paralelo a toda otra serie de sucesos sociopolíticos que afectan a la juventud representada en Serrano Plaja. Éste, recuérdese, nace en 1909 en El Escorial pero en 1928 se muda, tras la ruina de los negocios familiares, con su familia a Madrid. En la capital continuará sus estudios de Bachillerato, que iniciara con los padres agustinos en el Real Colegio de Alfonso XII escurialense, en el Instituto Cardenal Cisneros⁸⁷, y podrá vivir *in situ* los sucesos de las revueltas estudiantiles, tan importantes para el derrocamiento de Primo de Rivera y en la formación política de muchos jóvenes. Sánchez Barbudo ha explicado en más de una ocasión cómo sufrió una reorientación

en 1929, cuando se despertó en mí, como en muchos otros jóvenes de aquel tiempo, un vivo interés en la política. Mi ignorancia e indiferencia con respecto a la Dictadura de Primo de Rivera fueron sacudidas cuando empezó la agitación estudiantil. [...] participé en las manifestaciones y carreras que se produjeron con motivo del regreso a Madrid, desde el exilio, de Miguel de Unamuno. Comencé por entonces a leer algunos libros revolucionarios. Me impresionó sobre todo Kropotkine: su apasionada incitación a los jóvenes para que se incorporaran a la lucha, llegando incluso al sacrificio, encontraban en mí profundo eco⁸⁸.

más que una imbecilidad, un verdadero crimen", Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1986, p. 356

⁸⁶ Es por entonces también cuando Vallejo concluye la escritura, tras sus contactos con la URSS, de *El arte y la revolución*, aunque no consigue publicarlo (Barcelona, Laia, 1978). En sus comentarios declara su rechazo actual a la vanguardia, y muy especialmente al surrealismo, como muestra de la decadencia de la ideología burguesa, lo que vendría a sumarse, desde otra perspectiva aparte de las indicadas más arriba, a las ideas contrarias al surrealismo que manifestará Serrano Plaja en un breve futuro [85-86]. Una primera aproximación a esta parte de las ideas vallejiianas puede leerse en Francisco Caudet, "César Vallejo y el marxismo", *CHA. Homenaje a César Vallejo*, 454-457 (abril-mayo-junio-julio 1988), vol. 2, pp. 779-801. También, del mismo homenaje, Víctor Fuentes, "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España" [1988, 401-413].

⁸⁷ Datos extraídos de Alicia M. Raffucci de Lockwood [1974, 92] y de Francisco Caudet [1975, 15]. La formación religiosa de Serrano Plaja explica la importancia de algunos de sus motivos poéticos (pecado, culpa, arrepentimiento) y la posterior trayectoria, ya en el exilio, marcada por su heterodoxa conversión al cristianismo.

⁸⁸ Antonio Sánchez Barbudo, "Autobiografía intelectual", *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. Antonio Sánchez Barbudo. Humanismo actual y crítico*, Barcelona, 149 (octubre 1993), p. 23. Tras este hecho, Sánchez Barbudo relata su afiliación y participación durante algunos meses en el Partido Republicano Radical Socialista dirigido por Álvaro Albornoz. La alusión al sacrificio redentor y en aras de la regeneración social, explica algunas de las manifestaciones que se darán en *Haja literatura* alrededor de la función del artista.

El testimonio de Sánchez Barbudo es de gran interés para entender la efervescencia de estos años, pues aunque su trayectoria no es idéntica a la de Serrano Plaja sí mantiene fundamentales coincidencias y su amistad fue muy estrecha en este y otros períodos de sus biografías. También Rafael Alberti ha destacado la importancia de estas acciones políticas como espoleta de su conversión revolucionaria y ya se verá que Serrano Plaja siempre tendrá en él un ejemplo a seguir durante estos turbulentos años⁸⁹. Una politización que se impuso como rasgo definidor de posturas antagónicas y que se interpretó, ya en su momento, como un acto que marcaba el inicio de una actitud generacional diferente. Y una politización que explica la pronta participación de esta juventud en muchas de las plataformas y actividades de la Segunda República en las que vamos a encontrar implicado, asimismo, a Serrano Plaja. Como sintetiza Caudet:

En suma, lo que ocurría en las aulas universitarias era indicio de lo que, a nivel nacional, iba ocurriendo en esos años en España: una creciente politización y división. La nueva generación de escritores y artistas, universitarios en su mayoría —hijos de la burguesía o de la pequeña-burguesía—, fue atrapada en esa coyuntura. Mientras unos se impregnaban de ideas revolucionarias, otros simpatizaban o se agrupaban en torno a asociaciones contrarrevolucionarias. De ahí que, desde sus comienzos, fuera una generación politizada y escindida⁹⁰.

Esta indudable politización no se traduce todavía en una taxativa opción revolucionaria. Así, si bien algunos postulados de Serrano Plaja pueden coincidir con los de grupos anteriores como el de Díaz Fernández, este hecho siempre se ha de encuadrar en una fase de transición donde diversas influencias están aún operando. No parece probable, como afirma Olga Núñez, que el grupo formado por Serrano Plaja, Sánchez Barbudo y Azcoaga suscribiese sin más y en bloque las consignas proclamadas por Díaz Fernández en junio de 1931:

La literatura de vanguardia, el culto de la forma, la deshumanización del arte, han sido cultivados aquí por el señoritismo más infecundo. Contra esos escritores está la generación de 1930, partidaria de una literatura combativa, de acento social. [...] Nuestra literatura de "avanzada" nace, pues, con la nueva generación revolucionaria de España⁹¹.

⁸⁹ Rafael Alberti, *El poeta en la España de 1931*, Buenos Aires, PHAC, 1942, p. 11.

⁹⁰ Francisco Caudet, "Estudiantes y profesores contra la Dictadura de Primo de Rivera", en *Las cenizas del Fénix* [Caudet, 1993, 81-82].

⁹¹ Artículo publicado en *La Libertad*, Madrid (6 de junio de 1931) y citado por Olga Núñez para ligar las opiniones de los colaboradores de *Nueva España* con los de *Hoja literaria* en su tesis Antonio Sánchez Barbudo. *El valor social del arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filología y Letras, Departamento de Filología Española, 1992, pp. 36-40.

Si bien estas opiniones recogen un buen número de ideas ya comúnmente aceptadas sobre el arte de vanguardia, el posicionamiento de Serrano Plaja y sus compañeros no es todavía tan claro y estéticamente sus propuestas no se encaminan hacia los objetivos y modos del “arte de avanzada”. De otra manera no se entenderían las producciones y vaivenes que nos vamos a encontrar a lo largo de 1932 y 1933. Por el momento, Serrano Plaja va a celebrar la proclamación de la Segunda República en la madrileña Puerta del Sol en compañía de María Zambrano, José Antonio Maravall, Ramón Santeiro, Juan Panero, Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga⁹². Las diferentes tendencias que se definirán con nitidez en los próximos años son todavía, en su caso, perfiles difusos. Mainer indica, en esta línea, la condición de bisagra del año 1930 entre el pasado de la “vanguardia lúdica” y un futuro “con fulgores de utopía y sombras de revolución”, que es cuando se incorpora

a las tres brillantes generaciones en activo [...] otra muy joven [...] que vivía entonces una experiencia universitaria en el marco de la F.U.E. (o de las asociaciones católicas de estudiantes) y que abría los ojos a una realidad socio-política tan conflictiva como comprometedora.

⁹² Así lo recuerda José Antonio Maravall y recoge Julia Castillo en su “Cronología de María Zambrano”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. María Zambrano. Pensadora de la aurora*, Barcelona, 70-71 (marzo-abril 1987), p. 75. Ante la convocatoria de elecciones municipales, Zambrano había participado en múltiples mítines de la coalición republicano-socialista por diversos pueblos y ciudades (Toledo, La Solana, Manzanares, El Toboso, Córdoba, Trujillo, Villanueva de la Jara, Medina del Campo, Madrigal de las Altas Torres, Palencia, Vitoria, Huesca, Teruel). Jesús Moreno Sanz es responsable de una detallada cronología de María Zambrano en dos ediciones a la obra de la malagueña: *La razón en la sombra. Antología del Pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Siruela, 1993 y *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998. La propia Zambrano es responsable, entre otras, de una lírica recreación de esta vivencia en el capítulo “14 de abril” de su hermoso recorrido autobiográfico *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, revelador y útil texto para comprender tanto la visión generacional del final de la Dictadura de Primo de Rivera y el advenimiento de la Segunda República, como el sentido del magisterio ejercido por Zambrano en estos años iniciales de la década de los treinta sobre estos, aún más jóvenes que ella, discípulos. En sus páginas se describe a la alegre muchedumbre que llenaba la Puerta del Sol mediante expresiones que avanzan conceptos claves del pensamiento de Serrano Plaja. La muchedumbre no es “una masa uniforme” sino que está “compuesta por unidades de intimidad”: “también ellos formaban su grupo al que se iban juntando amigos, compañeros de ella o de Carlos; todo el mundo se encontraba con los suyos en aquella hora de total presencia. Entre la multitud que rebosaba la Puerta del Sol aparecían como milagrosamente los compañeros, los amigos, los que habían participado en aquellos años de pasión”; *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, edición completa revisada por Rogelio Blanco Martínez y Jesús Moreno Sanz, Madrid, Fundación María Zambrano/Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pp. 244-245; léase también “Aquel 14 de abril” (1985), recogida en *Las palabras del regreso (artículos periodísticos, 1985-1990)*, edición y presentación Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995, pp. 39-41. Sobre los contactos con María Zambrano en estos primeros años treinta también han escrito Sánchez Barbudo [1993, 26 y 29]; y, en varias ocasiones, Enrique Azcoaga: “Arturo Serrano Plaja, mi compañero de grupo literario”, en A.A.VV., *Homenaje a Arturo Serrano Plaja* [1984, 48]; “María, mi siempre amiga”, *Litoral*, Málaga, 124-125-126 (1983), y “María Zambrano y lo poético”, *CHA. Homenaje a María Zambrano*, Madrid, 413 (noviembre 1984), pp. 159-172. También la propia Zambrano recordando los orígenes de su amistad con otra de las figuras claves en el futuro de Serrano Plaja, “Rafael Dieste y su enigma” [Zambrano, 1995, 151-154]. Esta relación, personal e intelectualmente, se verá reforzada con el “tutelage” de Zambrano a *Hoja Literaria*, la participación en proyectos comunes como el de las Misiones Pedagógicas y culminará, antes del exilio, en su labor común en el bando republicano al integrarse casi todos ellos en la revista *Hora de España*.

Pero será más adelante cuando se produzca el compromiso efectivo:

Cuando aquellos jóvenes tuvieron la oportunidad de hacerlo, prefirieron un arte humanizado y crítico y, con más humildad que sus predecesores, pidieron servidumbres salvadoras (el catolicismo, el nacionalismo fascista, la revolución social), aunque no por esto dejaron de ser brillantes continuadores de la concluyente demanda de calidad que se les legaba [Mainer, 1987, 272].

Antes, como se ha indicado, durante los años que van de 1931 a 1933, la participación activa en la política de los intelectuales liberales españoles es la primera conclusión del paulatino proceso de ideologización que se había ido gestando en los años previos y que aumentará hasta la llegada y desarrollo de la guerra civil. Dentro de esta politización general, tampoco la "literatura de avanzada" va a desarrollarse en una única y definida línea (*Nueva España* se disuelve con la proclamación de la Segunda República), esta etiqueta se aplicará

a la producción de aquellos escritores que, por un lado, se manifestaban en contra de las tendencias de vanguardia —tal y como éstas se materializan en España— y, por otro, eran partidarios de la práctica del realismo, sin que existiera una definición precisa de sus caracteres y límites (la teorización del realismo podía ir desde la "vuelta a lo humano" que preconiza Díaz Fernández hasta la inserción de la "masa" como protagonista colectivo en la obra literaria, tesis ésta que defiende Zugazagoitia). [...] los escritores comunistas se orientan hacia un tipo de literatura que ellos definen como "proletaria-revolucionaria", cuya función se inscribe dentro del proceso de lucha ideológica organizada a partir de los movimientos revolucionarios de masa. Si Arderius habla de una novela "proletaria", Alejandro Gaos y Pla y Beltrán aplican este concepto a la poesía [Jiménez Millán, 1984, 46].⁹³

Por otro lado, la propuesta de Díaz Fernández no va ser la única vía a través de la cual se proclame la necesidad de la rehumanización. De esta forma, se ha de entender que la defensa casi unilateral que del contenido humano de la poesía se efectúa, no siempre supondrá una idéntica apuesta por el compromiso ideológico y el uso del arte con una finalidad social. En el concepto de rehumanización va a caber todo, aunque casi siempre suponga un alejamiento igual de intenso con respecto a las ideas anteriores resumidas en el análisis de Ortega. La búsqueda de comunicación con el otro que postulará Zambrano; la asimilación de Bécquer o Garcilaso como modelos poéticos; la implicación del artista con

⁹³ Sobre este tipo de literatura en sus manifestaciones españolas desde inicios de los treinta hasta la Revolución de octubre véase Manuel Aznar Soler [1987a, 52-60]. Sobre Pla y Beltrán existe un estudio detallado del mismo Manuel Aznar Soler en su edición a Pascual Pla y Beltrán, *Antología poética (1930-1961)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985, pp. 9-78.

los problemas de la colectividad, del pueblo, a través de una actuación efectiva como la de las Misiones Pedagógicas; el acercamiento a plataformas politizadas como la revista *Octubre*; la comprensión del humanismo en los términos planteados por André Gide o Antonio Machado; la proclama de la poesía impura de Neruda..., por citar opciones que sucesivamente va a ir adoptando Serrano Plaja, muestran esta pluralidad de opciones rehumanizadas. Y también existen otras manifestaciones situadas en planos alejados de lo finalmente elegido por Serrano Plaja: la poesía trascendente, en expresión de García de la Concha⁹⁴, ejemplificada en *Cruz y Raya* y sus postulados de progresismo neocatolicista; el leve contenido humano de los poetas neoclasicistas; las propugnas irracionalistas de los sectores defensores del fascismo... Como es conocido, la llamada rehumanización del arte es el concepto que usualmente define *grosso modo* la evolución de estos años, pero se trata de un concepto que, nuevamente, no se puede utilizar con una significación única, algo que ha de tenerse en cuenta durante el análisis de la obra inicial de Serrano Plaja. En él hallaremos una rehumanización manifestada de distintas maneras que en su caso sí concluirá en una poesía claramente comprometida, revolucionaria. Lo demuestra un trayecto que va desde la confesionalidad intimista que surge en una propuesta primeriza capaz de ligar la influencia de Nietzsche con los contenidos románticos de Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Alberti, pasando por un humanismo ideológico que rompe con los maestros anteriores y propugna una proyección hacia los otros, hasta la concreción de una poética que salvaguarda la creación personal dentro de una indudable declaración de su rotundo compromiso político. En resumen, en paralelo con el 27, las ideas de Ortega, la trivialización del concepto deshumanización, se desarrollan otras líneas de marcado signo ideológico y politizado como las hasta aquí mencionadas. No son éstas las únicas, perviven, aunque muy desprestigiadas o ignoradas, otras expresiones vanguardistas (Diego, Larrea) y también la alta consideración que la denominada poesía pura, a pesar de que entre en su etapa de descenso, va a mantener hasta bien entrados los años treinta (el magisterio de Guillén, pongamos por caso, es algo indiscutible)⁹⁵. En Serrano Plaja, y en otros miembros de su generación histórica, confluyen estas líneas de fuerza, sus logros y fracasos.

⁹⁴ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I: De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 51-79.

⁹⁵ Esto último puede comprobarse en Juan Cano Ballesta, "Presencia viva de Jorge Guillén en la joven poesía de entreguerras", en Nicasio Salvador Miguel (ed.), *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 47-58.

1.6. — LÍNEAS GENERALES DE LA PROMOCIÓN DE LOS AÑOS TREINTA: PRECISIONES AL CONSERVADURISMO ESTÉTICO Y POLÍTICO.

Lo que Francisco Javier Blasco Pascual señalaba como fracaso de las poéticas del 27, y que es explicable en la trayectoria individual de cada poeta por causas diferentes y no sólo como una vuelta al magisterio de Juan Ramón Jiménez según dicho crítico aprecia, indica, en un sentido bien distinto, el panorama con el que se encuentran los poetas más jóvenes como Serrano Plaja. Ángel González plantea la situación, al referirse a la presencia de los poetas del 27 en las promociones posteriores, en los siguientes términos. Tras las sucesivas etapas quemadas por los del veintisiete (purismo, asimilación de las primeras vanguardias hispánicas, neopopularismo, surrealismo) a la siguiente hornada de poetas se le ofrecía, básicamente, la opción de partir de “ese territorio amplio y libre que se abría entre surrealismo y el compromiso”⁹⁶. Sin embargo, la opción mayoritaria de sus miembros, indica González, a causa de ese talante mayoritariamente conservador que denunciara Cernuda⁹⁷, no va a transcurrir por esa amplia franja que va de lo surreal a lo comprometido, tampoco por la vía juanramoniana, ya bastante utilizada por el 27, sino que recurrirán a “algunas figuras de la tradición inmediata, como Unamuno y Antonio Machado, hasta entonces marginados —muy respetuosamente, pero marginados— por los autores del 27” y potenciarán aquellas lecturas más afines con su ideología conservadora: “los temas de Dios y de la familia, y la contemplación idealizadora y trascendente del paisaje castellano, que sería muy pronto

⁹⁶ Ángel González, “La poesía de la generación del 27”, *CHA*, Madrid, 514-515 (abril-mayo 1993), p. 46.

⁹⁷ Luis Cernuda señaló la convivencia de “tres generaciones poéticas” al inicio la guerra civil y la falta de ruptura poética de la última con respecto a las del 98 y el 27, aprovechando los logros de ambas y sin aportar variaciones sensibles en la “expresión poética”. Su cambio, según Cernuda, se sitúa en su “posición frente a la sociedad [...], más bien de tendencia conservadora, salvando alguna excepción importante que luego diremos [Miguel Hernández], mientras que en los del 25 había sido de tendencia liberal, también con alguna excepción. Eso explicaría literalmente lo estático del grupo tercero [...]. [su] mutación [...] es más bien de temas que de técnica”, esto último se demuestra con su “fervor religioso” en contraposición al “escepticismo” e incluso “blasfemia” de los del 27, y explica su recuperación de Unamuno quien junto con Machado “han sido sus inspiradores”. Cernuda extiende la nómina generacional a Hernández, Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Diezberg y “algún otro” (que bien pudiera ser Serrano Plaja) y considera que “la labor de la generación queda en cierto modo vinculada a la revista *Escorial*”, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), en *Obra completa. Prosa I*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 243-244. Cernuda acierta en la postura ante la tradición de esta generación, también en el magisterio de Unamuno y Machado o en la introducción del tema religioso. Matizable es la opinión de su falta de aportaciones estéticas, si bien es evidente la superioridad de las anteriores promociones y el ir a remolque de éstas las más de las veces por parte de los más jóvenes. Matizable también la adscripción por igual de todos ellos a una tendencia conservadora, a excepción de Miguel Hernández, a no ser que su comentario quisiera limitarse, y desde el exilio, únicamente al grupo de *Escorial*, con lo que, de todas formas, se estaría cayendo en un reduccionismo y olvidando otros autores como Serrano Plaja, Gil-Albert, Varela, Rejano... Para esta cuestión, remito a lo tratado seguidamente cuando se entre en el concepto de “generación del 36” y el trasfondo político existente tras esta proclama generacional.

vehículo para expresar un fervoroso sentimiento nacionalista; todo, en conjunto, opuesto al espíritu del 27⁹⁸. Sin embargo, indica también González, atribuyendo en demasía a los del 27 un protagonismo en la consecución de la poesía comprometida y abundando en el tópico de la rehumanización que redime a esta generación de sus devaneos deshumanizados, existen entre estos jóvenes “quienes, negando la tendencia conservadora de la mayoría, compartieron en la vida y en el arte las ideas nuevas y radicales puestas en circulación por los poetas del 27. Tales fueron los casos de Serrano Plaja, de Gil Albert y (al final) de Miguel Hernández” (González, 1993, 47). Ya se han descrito los distintos caminos por los que se llega al especial estado político y literario de los treinta y es muy menguada la consideración de los poetas del 27 como origen de todas las “ideas nuevas”. Tampoco es acertado considerar relegada la operatividad e influencia de la poesía juanramoniana o el ceñir la influencia de Machado al sector “conservador” de los poetas del 36, pues ambas cosas se manifiestan, y con gran importancia, en el caso de Serrano Plaja. Lo que se produce es algo ya indicado con anterioridad: ante la creación de un estado de opinión en que desde diversas perspectivas se aboga por una renovación de la poesía que se sustente en su contenido humano, va a plantearse esta rehumanización de diversas maneras. Y muchas de estas diferentes opciones van a mantener puntos de contacto entre sí por lo que toca a la reivindicación de determinados modelos, comunes rechazos y soluciones formales y de contenido. Estéticamente, las soluciones de los poetas del 27 y sus más jóvenes seguidores van a darse, a partir de un determinado momento, cronológicamente a la par. Así, si los poetas del 27 no basan su rehumanización en una vuelta a los postulados del noventa y ocho sino en su transición a partir del impacto surrealista, el intimismo y la politización de la vida pública, en la promoción más joven, a la vez que se aprovechan estas soluciones y otras de los poetas del 27 (la potenciación del romanticismo citada, por ejemplo) abren un nuevo frente de renovación a través de su reivindicación de la lección del noventa y ocho. Esto último no sólo lo ejemplifica la restitución unamuniana de Vivanco, de Rosales o de Serrano Plaja, también está el ejemplo de Machado para todos ellos o, por citar el grupo más cercano a Serrano Plaja, la filiación regeneracionista de Sánchez Barbudo y la simpatía de Azeoaga por Baroja manifestada en

⁹⁸ Las características que enumera González son totalmente ciertas, pero la adscripción generalizada de éstas a toda una generación obedece de nuevo a la manipulación que un concepto como el de generación del 36 ha efectuado sobre un conjunto de poetas que ofrecen, en su totalidad, algo más de diversidad en sus propuestas, muchas de ellas alejadas de este contenido exclusivamente religioso, intimista y trascendental. El mismo González demuestra este hecho en la continuación de su argumentación.

algunos de sus artículos de los treinta⁹⁹. De igual modo, independientemente de que en un caso conduzca al garcilasismo o a la poética de la revista *Escorial* y en otro a los antecedentes de la poesía social en la posterior dinámica de la posguerra, desde el siglo de Oro, pasando por Machado, o la impureza de Neruda, todo ello influye en Rosales, Leopoldo Panero o Miguel Hernández. La escisión en dos grupos que menciona González (y a la que también se refería en parte anteriormente Serrano Plaja al mencionar sus primeros pasos en los círculos intelectuales madrileños) se explicita a partir de 1933 en lo que he convenido en denominar segunda fase de la rehumanización. No tanto por la toma de partido entre un retorno al formalismo y temática clásicos del Siglo de Oro empleados por los poetas más cercanos al ideal conservador frente al naciente popularismo combativo de los poetas próximos al ideario de revistas como la albertiana *Octubre*, como por la diferente manera de enfocar esta insoslayable rehumanización a partir de una adscripción ideológica concreta por la que cada vez se hizo más inevitable optar. La operación político-estética que pretende efectuarse desde un concepto como el de "generación del 36" lo deja ver claramente, un concepto crítico que ha provocado la simplificación de una lectura unilateral sobre diversas tendencias integradas en este inoperante marbete generacional. Lo que no parece demasiado justo, de cualquier modo, es la atribución a toda una generación de una tendencia conservadora en el terreno ideológico, máxime cuando en sus filas vamos a encontrar numerosísimos ejemplos de lo contrario; sólo con mencionar los más allegados a Serrano Plaja se puede establecer una buena nómina: Sánchez Barbudo, Azcoaga, Varela, Dieste, Gil Albert, Hernández, el primer Leopoldo Panero, Herrera Petere...

De momento, sin entrar en la futura evolución de cada uno de sus protagonistas y situándonos en estos primeros pasos tanto de Serrano Plaja como de otros de sus compañeros, se comprueba esa búsqueda de una voz propia que los caracterice como alternativa a la literatura anterior. Y no lo tienen nada fácil. Primero por la altísima calidad de los poetas del 27 y segundo por la cantidad de teclas que han empleado en sus diferentes etapas para demostrar dicha calidad. Súmese el desprestigio de la renqueante vanguardia anterior, que lastrará a lo que se entenderá por vanguardia desde entonces, que da como resultado que la alternativa surrealista apenas si sea tanteada. No es extraño, pues, que volvieran con mayor o menor rapidez sus ojos a épocas más alejadas de nuestra literatura y a la lección de otros mayores. Unos mayores que continuaban en activo y

⁹⁹ Véanse, por ejemplo, Antonio Sánchez Barbudo, "La inmensa mirada. Dolida, profunda España", *El Sol*, Madrid, XVI, 4586 (22 de abril 1932), p. 2 y Enrique Azcoaga, "Facetas. Gozo y Garbo de un personaje de Baroja", *El Sol*, Madrid, XVI, 4557 (19 de marzo 1932), p. 2.

siendo protagonistas de la atención pública y literaria; ahí está el ejemplo de Unamuno y su llegada del destierro el 1 de mayo de 1930 a Madrid, con ese apoyo estudiantil que Sánchez Barbudo recordaba en su exacta significación. Genoveva García Queipo de Llano añade que “el liderazgo político moral de Unamuno respecto de los intelectuales de la oposición antidictatorial rompió, como sabemos, las barreras generacionales. Unamuno fue seguido con entusiasmo por personas de la generación de mayor edad como Machado, pero también de un sector importante de la generación de la guerra mundial”¹⁰⁰. Pero la admiración no se limitaba a su actitud moral y política. Como ha recogido Juan Cano Ballesta, cuando en 1932 J. de Izaro reflexiona acerca del actual estado de la lírica española habla de una “decadencia del esteticismo” en clara alusión a la poesía pura. Y ante ello contraponc como ejemplo de las nuevas tendencias más cercanas a la vida y lo humano lo siguiente

En España hoy, a vueltas de los tiempos y de las modas, Miguel de Unamuno parece ser el escritor más joven y más viejo de la lengua castellana, aquel en quien la lengua logra el más alto grado de frescura y sabiduría.¹⁰¹

A pesar de que esta influencia irá progresivamente perdiendo fuerza por la escasa implicación del autor en el proceso de democratización española, el respeto intelectual y moral hacia su persona será una constante en el caso de Serrano Plaia y de otros muchos.

¹⁰⁰ Genoveva García Queipo de Llano, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1988, p. 216. En este mismo estudio se realiza un buen repaso de la actividad crítica de Unamuno contra la dictadura de Primo de Rivera.

¹⁰¹ J. de Izaro, “Decadencia del esteticismo”, *El Sol*, Madrid (16 de septiembre 1932), p. 2 [apud. Juan Cano Ballesta, 1996, 47-48]. La siempre atenta a la actualidad *La Gaceta Literaria* de G.C. dedicará un extraordinario a Miguel de Unamuno, 80-81 (15 de abril y 1 de mayo de 1930). José Carlos Mainer ha anotado también que dentro de la comprensión unamuniana intelectual-pública se entiende el que “la mayoría de los “espejos artísticos” que se mientan en *Cómo se hace una novela* [...] pertenecían a la literatura “comprometida” del siglo anterior, una época a la que corresponden también las actitudes literarias y éticas de Unamuno. Que, en éste y otros casos, resultan el avverso de la función del arte que Ortega sustentaba: de ahí que el viejo escritor exiliado, a la vista de un número de *La Gaceta Literaria*, execre “del gongorismo” y, por tanto, de los “jóvenes culteranos y cultos de la castrada intelectualidad española”, viniendo así a coincidir con los intereses de la juventud literaria [Mainer, 1987, 254]. Por su parte, Leopoldo Panero, en una lectura no política pero si humanizada, valora la poesía de Unamuno por lo que ésta tiene de aliento existencial, porque su voz es “la vida del hombre poeta” y porque esta expresión surge de su conflicto con “la realidad española, en cuyas imperecederas esencias creo, creemos todos. En cuyo porvenir, otra vez universal y distinto, circulando espiritualmente por los mares del mundo [...], tenemos fe y ansia los que andamos pisando terreno juvenil a los años”; “Notas de amor. Miguel de Unamuno. Poesía y vida”, *El Sol*, Madrid, XV (11 de noviembre 1931), p. 2, reproducido como “Miguel de Unamuno. Poesía y vida”, en *Obras completas*, 2. *Prosa*, op. cit., pp. 15-17. Sánchez Barbudo, por su parte, en su reseña a *Ser y Tiempo* de Heidegger publicada en 1932, relaciona la “doctrina nueva” de la “filosofía de la angustia” con el Unamuno de *Del sentimiento trágico de la vida* como escuelas de igual importancia (“Ser y Tiempo”, *El Sol*, Madrid (3 de noviembre 1932), p. 2), tendencias que conducen su actividad intelectual en los años venideros y que se expondrán, entre otras manifestaciones, con sus análisis de Unamuno y Machado. Consúltense para dicha evolución la tesis de Olga Núñez [1992].

Unamuno aparecerá pronto en sus textos teóricos y, cerrando el arco de sus etapas previas al exilio, veremos que permanece como un ejemplo fundamental de las reflexiones expuestas en la "Ponencia colectiva" del año 1937.

La recuperación no se limita a Unamuno, existe un sincero reconocimiento, que Herrera Petere demuestra al valorar en bloque al grupo de escritores del 98, por su contribución al proceso rehumanizador de la literatura española:

Ahí queda de esta Generación del 98 el agrio gesto literario "cual arco de ballesta en el semblante enjuto" apuntado hacia el porvenir. Todo aquel que al reaccionar en contra de la "deshumanización del arte" le interese lo humano y lo moral no podrá menos de recogerlo¹⁰².

Similares son los motivos que señala Luis Rosales para explicar el influjo noventayochista: "este retorno a lo humano que tanto ha preocupado a nuestra generación y que, posiblemente, es nuestro elemento coordinador y definidor, es lo que buscamos al insertarnos en la generación que había llevado esta vivencia de lo humano de la manera indudablemente más plena; y para cifrar los dos nombres más representativos: Miguel de Unamuno y Antonio Machado"¹⁰³. Existen otros testimonios del momento que vinculan la agitada situación política del final de la dictadura primorriverista con el ejemplo moral e ideológico de los del 98 como alternativa estético-política. Así, el fervoroso republicanismo de Ramón Pérez de Ayala declara que

nosotros y las generaciones que nos han seguido irrumpimos en la fortaleza secular de la ignorancia y el despotismo (hombres de ciencia, artistas, literatos, ciudadanos todos) a través de la brecha practicada por la catapulta del 98. Desde entonces la plaza está invadida, aunque todavía no se haya rendido la más alta ciudadela. En sentido estricto las vanguardias de este asalto perseverante, infatigable, fueron los hombre del 98¹⁰⁴.

Efectivamente, el grupo del 98 aporta, sobre todo, una dimensión moral y claramente política, y lo político es la exigencia fundamental de este momento de profunda crisis de las instituciones y consolidación de nuevos frentes de poder como el proletariado y las élites pequeño-burguesas. Lo que proyecta esta juventud en el 98 son sus aspiraciones a un cambio social, como explica Vivanco, a esta

¹⁰² José Herrera Petere, "El neohumanismo y la "Generación del 98"", *El Nacional*, México D.F. (17 de diciembre 1942) recogido por Narciso Alba en José Herrera Petere, los artículos de "El Nacional", Madrid, Ediciones de La Torre, 1996, p. 72. Véanse también los artículos de las páginas 66-68, 68-70 y 77-103 que englobados por el subtítulo general de "Humanísima agonía de la deshumanización del arte" hacen referencia a diferentes momentos de este proceso que extiende a la literatura española del exilio.

¹⁰³ Antonio Núñez, "Encuentro con Luis Rosales", *Ínsula*, Madrid, 224-225 (julio-agosto 1965), p. 4.

¹⁰⁴ Ramón Pérez de Ayala, "Goyanes", *El Sol*, Madrid (3 de junio 1930) [apud. Cano Ballesta, 1996, 74].

generación —de escritores y artistas— se la considera como más o menos izquierdista y decididamente política. Hay, en todos los que pertenecen a ella, un empeño firme de que cambien las cosas en España, de que vuelva a haber en ella juventud y, por lo tanto, alegría y esperanza, y entusiasmo por las cosas; y de que los valores oficiales o convencionales vuelvan a coincidir con los auténticos valores reales. A través de la renovación de las ideas y de la renovación de las formas, lo que pretenden es la renovación entera y verdadera del hombre español¹⁰⁵.

El grupo en el que se integran Vivanco o Rosales optará por la lección intrahistórica en clave poética intimista; el integrado por Serrano Plaja, por contra, abogará por una intervención social efectiva y práctica que no anule el componente interior del sujeto.

Junto a Unamuno, que ejerce una autoridad más bien como pensador similar a la de Ortega, la influencia poética por excelencia será la de Antonio Machado, aunque como se verá, este ascendiente no actúa ni aparece por igual en todos los casos. Entre 1931 y 1932 todavía no se manifiesta abiertamente su magisterio y será más adelante cuando Serrano Plaja, Azcoaga o los Panero evidencien una deuda notoria con su poética en sus libros y teorías, proceso que tendrá su culminación con su acrecentamiento imparable como modelo literario tras la guerra civil, tanto en el exilio como en el interior.

También Juan Ramón Jiménez era una figura indiscutible del panorama poético, respetado por los poetas más jóvenes, claro precedente de la poesía pura y para nada recuperable puesto que nunca había dejado de estar de actualidad. “Todos teníamos por entonces influencia de Juan Ramón”, dice Rosales al comentar la existencia de un libro adolescente suyo titulado *Cartas líricas*, “título fuertemente indicativo de una cierta blandenguería romántica”; y añade que dicha influencia general se producía en “la época de la vida en que las influencias son extremadas y fatales: ocupan toda la voz poética. Te desalojan de tu propia voz”¹⁰⁶. Algo de esto es lo que le va a suceder a Serrano Plaja en su primer libro, la ausencia de una voz personal debida a una dependencia excesiva de la poesía de Jiménez. Pero no se olvide el ascendiente de los poetas del 27 ya mencionado, el panorama final quedaría trazado entre las dos líneas de fuerza que señala de nuevo Rosales:

una, la búsqueda de la calidad poética con arreglo a la enseñanza que nos había dictado la generación del 27, en cuyo momento la calidad poética había llegado a su máximo esplendor; y la otra, la búsqueda de lo humano

¹⁰⁵ Luis Felipe Vivanco, “Poesía lírica e intrahistórica”, en *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. 1, Madrid, Guadarrama, 1974”, pp. 32-33.

¹⁰⁶ Luis Rosales, “Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono”, *Anthropos. Boletín de información y documentación. Luis Rosales. Premio Cervantes 1982*, Barcelona, 25, Extraordinario, 3 (junio 1983), p. 21

radical, que en literatura había alcanzado la cima con la generación del 98 [Núñez, 1965, 4].¹⁰⁷

1.7. — LAS PROPUESTAS POÉTICAS A PARTIR DE 1933: EL PROBLEMA DE LA LLAMADA "GENERACIÓN DEL 36".

Al inicio de este trabajo se mencionaron las dificultades del empleo del término "generación del 36". No efectuaré un tratamiento a fondo de la cuestión, pero sí creo conveniente realizar algunas puntualizaciones necesarias para la mejor comprensión del lugar que ocupa Serrano Plaja en estos primeros años treinta, pues en dicho espacio generacional suele colocársele en los manuales de historia literaria. Muchas de estas apreciaciones pueden extenderse también a su posición en las poéticas de posguerra, aunque cabría matizar más de un dato debido a la problemática que se establece con la dificultad metodológica de la categoría exilio y a la asimismo peculiarísima trayectoria de Serrano Plaja durante las etapas de su destierro. No se va a entrar tampoco en el ya manido debate acerca de las insuficiencias inherentes a este modo de periodización de la historia literaria, que confunde los límites de generación biológica, sociológica o histórica con los de literaria. Y es que independientemente de estas limitaciones generales, en el presente asunto su uso ha de quedar invalidado, cuanto menos, por las implicaciones extraliterarias que esta etiqueta ha adquirido a lo largo de más de cincuenta años. La opinión de Guillermo Carnero sobre el tema basta para iniciar la cuestión: "parece que las dos Españas —la de los vencedores y la del exilio— tuvieron simultáneamente la idea de convertir la Guerra Civil en un hecho generacional!", con lo que las definiciones hechas de esta generación del 36 obedecen a operaciones en su mayoría exclusivamente políticas¹⁰⁸. A lo que se ha de añadir que si bien este intento politizador es

¹⁰⁷ Del mismo Rosales, son útiles las consideraciones hechas en "Leopoldo Panero, hacia un nuevo humanismo", *CHA*, Madrid, 187-188 (julio-agosto 1965), pp. 35-80.

¹⁰⁸ Guillermo Carnero, "La generación poética de 1936... hasta 1939" [Carnero, 1989, 239]. Carnero sin duda se refiere a los artículos de, por el bando falangista, Pedro de Lorenzo, "La creación como patriotismo", *Arriba*, Madrid (14 de febrero 1943); y por el bando republicano, y no como réplica a lo anterior, de Homero Serfs, quien postula su existencia en "The Spanish Generation of 1936", *Books Abroad, Norman, Oklahoma*, XIX (otoño 1945) pp. 336-340 (existe una versión española ampliada, "La generación española de 1936", Syracuse, New York, 1946). En ambos casos, las propuestas son, críticamente, insostenibles. A uno y otro se les objetó, en su momento, la inexactitud de sus apreciaciones, pobremente Gerardo Diego, "Ansias de Creación", *Hoja del lunes*, Madrid (1 de marzo 1943), y con mayor calado teórico Guillermo de Torre, "El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936", *Cabalgata*, Buenos Aires, I, 1 (1 de octubre 1946), p. 6 (el artículo ya se había publicado en el número 0 promocional y fuera de venta de la revista (1 de junio 1946), pp. 1 y 8); también Emili Gómez Nadal destaca lo inusitado de la nómima de Onís en su reseña a "Una nueva generación literaria", *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, París, IV, 26 (enero 1947), p. 10. Estos argumentos a su vez recibieron nuevas contrarreplicas igualmente endeble. Gerardo Diego por parte de nuevo de Pedro de Lorenzo, "Carta a Gerardo Diego. Generaciones y

común a los dos bandos enfrentados en la guerra civil, no fue igualmente recíproco el alcance que tuvieron en la historia literaria los contenidos de cada intento. Es decir, serán las consignas lanzadas por el bando franquista las que tengan un mayor eco a partir del privilegio consecuente de los vencedores frente a los vencidos ejercido también en el plano cultural de la posguerra. Unas consignas que son

un intento de captar políticamente el presente y futuro cultural de España; esa generación del 36 no es más que un pléyade de intelectuales que Pedro de Lorenzo entiende afectos al Régimen, presididos por el patriarca del fascismo español y los fundadores de Falange Española [Carnero, 1989, 240].

Pero la burda argumentación del crítico falangista se va a transformar paulatinamente a través de una serie de intervenciones ejercidas desde las plataformas culturales del primer franquismo (la revista *Escorial*, por ejemplo), intervenciones que van a tener como objetivo una relectura sesgada y manipulada de la tradición. Se inicia esta ampliación del término "generación del 36" con una proclama de reconciliación entre las dos Españas¹⁰⁹. Más allá de buenas intenciones esto no invalida ni las limitaciones impuestas a estos presuntos puentes de diálogo¹¹⁰ ni la posterior consideración que algunos sectores del falangismo emitirán, reveladores de una tendencia a la anulación de la importancia y penurias del exilio intelectual y del intento de negar la importancia cultural rotundamente superior del exilio durante los próximos años¹¹¹. El siguiente paso viene con la fijación de

promociones", *Juventud. Semanario de combate del SEU*, Madrid, 49 (25 de marzo 1943), el mismo que abundaría en su teoría en "Una fecha para nuestra generación: 1936", *Juventud. Semanario de combate del SEU*, Madrid, 51 (8 de abril 1943), p. 2 y en "Juventud Creadora: Una Poética, una Política, un Estado", *El Español*, Madrid, 25 (17 de abril 1943), p. 4. A Guillermo de Torre responde Herrera Piñero, "En tomo a la "supuesta" generación española de 1936", *Cahalgata*, Buenos Aires, 1, 2 (15 de octubre 1946), pp. 1-2.

¹⁰⁹ Véase el "Manifiesto editorial" de *Escorial*, Madrid, 1, Cuaderno 1 (noviembre 1940), pp. 7-12.

¹¹⁰ En el mismo número inicial de la revista *Escorial* publica Dionisio Ridruejo su conocido artículo sobre Antonio Machado "El poeta rescatado", pp. 93-100 que sienta las bases de una recuperación definida por la ausencia de sus contenidos políticos. Poco más tarde prologaría, con el mismo artículo, las *Obras completas* de Machado, Madrid, Espasa-Calpe, 1941. Sobre el rescate de Antonio Machado, véase lo dicho por Wahnón, quien lo pone en relación con los rescates de Eliot, Rilke y Leopoldo Lugones, autores en principios ajenos a los principios iniciales de *Escorial* [1998, 167-170]. Véase también A. Travedra, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del "Grupo de Escorial"*, Madrid, 2001. Las opiniones de Torrente Ballester, colaborador igualmente de *Escorial*, en 1949 en *Literatura española contemporánea* —y posteriormente en *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956—, son también destacables. El origen de ello está en su artículo "Presencia en América de la España fugitiva", *Uajo*, 10 (3 de agosto de 1940), que fue reproducido en el número siete de *España Peregrina*, 7, pp. 29-30. Añádanse los estudios de Lajín Entralgo sobre *La generación del 98*, Madrid, Editora Nacional, 1945, y su *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1957.

¹¹¹ Torrente declara que "corresponde, a los que aquí permanecieron, el honor y el dolor de mantener contra viento y marea la continuidad cultural española" [1956, 42]. Años más tarde, Guillermo Díaz Plaja afirmaba que "los que permanecemos aquí somos —lo hago constar con orgullo—, los que hicimos cada vez más posible el diálogo progresivo y tolerante entre las Españas. Nos bastó con que se nos permitiera proseguir la tarea iniciada, bajo el sencillo pero necesario propósito de alcanzar la "normalidad"", en Dámaso Santos,

una nómina literaria que, con más o menos rapidez, va a quedar fijada y cuyo tronco lo constituyen los escritores del interior afines al régimen franquista. Poéticamente, el grupo que se mueve alrededor de la ya citada *Escorial*: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo...¹¹² Ricardo Gullón ya había propuesto como núcleo de un "movimiento poético" antes de la guerra a Rosales y Vivanco en diversos artículos¹¹³; y sólo después de la consolidación de los mismos en la posguerra como núcleo poético generacional fuerte, iniciará una ampliación de sus planteamientos al integrar en su tesis a los autores exiliados con los del interior¹¹⁴. Esta aparente amplitud de miras sobre la generación se pone a debate sobre todo a raíz del monográfico que la revista

Conversaciones con Guillermo Díaz Plaja, Madrid, Magisterio Español, 1972, p. 109. Con menor grandilocuencia, y a partir de argumentos más razonables, también José María Valverde, tras indicar la existencia de "dos generaciones del 36, los exiliados y los que no lo fueron", polarizaba el ámbito generacional al interior de la Península: "es preciso que nos fijemos mucho en los que no, porque hasta ahora, venimos oyendo hablar de los que se marcharon, cuando la tragedia más honda sea la de los que se quedaron", en "La generación de 1936, casi desde dentro", *Symposium. A quarterly journal in modern foreign literatures. Homenaje a Homero Seris*, Vol. XXII, 2 (verano de 1968), p. 119. Más oportuno es el testimonio de Idefonso Manuel Gil, escritor republicano que permaneció en España hasta 1962 en que se traslada a los EEUU: "en los años de la post-guerra se habló mucho de las dos Españas, la vencedora y la del exilio. Pero la historia tendrá que hablar también de una tercera España: la del silencio. Es decir, la que había sido reducida al silencio y hubo de salir de él a fuerza de abnegación, y no sin dejarse jirones de dignidad, a cambio de poder cumplir su misión de continuidad cultural y de abrir cauces a la convivencia" [110]. Este monográfico sobre la "generación del 36" fue reproducido en inglés y modificado con algún nuevo artículo en Jaime Ferrán y Daniel P. Testa (eds.), *Spanish writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties An Anthology of Literary Studies and Essays*, Londres, Tamesis Books (Serie A. Monografías, 31), 1973.

¹¹² José Luis de la Colina, en un iluminador artículo para desentrañar los orígenes ideológicos del concepto, hablaba de "los cuatro de *Escorial*" en referencia a Rosales, Vivanco, Ridruejo y Leopoldo Panero; muy cercanamente sitúa a García Nieto, Valverde, Vicente Gao, Federico Muelas y Rafael Morales. La narrativa la cubre con Zuzunegui, Ignacio Agustí, Cela y amplía el movimiento a Lafont, Escrivá, García Plaja y Pombo Angulo; en teatro apenas si destaca a Ruiz Iriarte; y el "estado mayor pensante" lo integran Eugenio Montes, Sánchez Mazas, Giménez Caballero, Juan Aparicio y Laín Entralgo; en "Dimensión creadora de la Generación del 36", *Mundo Hispánico*, Madrid, II, 18 (septiembre 1949), pp. 19-22.

¹¹³ Ricardo Gullón, "Comentarios. Un movimiento poético. I", *Heraldo de Madrid*, Madrid, XLVI, 15596 (27 de febrero 1936), p. 6; "Comentarios. Un movimiento poético. II", *Heraldo de Madrid*, Madrid, XLVI, 15621 (27 de marzo 1936), p. 3; "Un movimiento poético. Salvación de la poesía", *Heraldo de Madrid*, Madrid, (16 de julio de 1936) [Este último fue reproducido en el monográfico dedicado a la "generación del 36" de Peña Labra, Santander, 19 (primavera 1976), p. 14]. También Salas Viu indicó esta opción de una parte de la promoción poética más joven de los años treinta en "Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco, dos vertientes de una misma poesía", donde mencionaba además a Germán Bleiberg y a Juan Panero; *El Sol*, Madrid, XV 5901 (22 de julio 1936), p. 3.

¹¹⁴ Ricardo Gullón, "España, 1958", *Asomante*, Puerto Rico, XIV, XIV, 3 (julio-septiembre 1958) 67-74.; "España 1959: La generación de 1936", *Asomante*, Puerto Rico, XV, XV 1 (enero-marzo 1959), pp. 64-69; "La generación española de 1936", *Ínsula. Monográfico sobre la generación española de 1936*, Madrid, 224-225 (julio-agosto 1965), pp. 1 y 24; y "La generación española de 1936", "invento" paradójicamente incluido en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 162-167. Otros trabajos del mismo Gullón que aportan algunos datos sobre la formación de estos poetas son "Hortus instantáneas", *CHA*, Madrid, 257-258 (mayo-junio 1971), pp. 388-395; "Luis Felipe Vivanco, joven", *CHA. Homenaje a Luis Felipe Vivanco*, Madrid, 311 (Mayo 1976), pp. 265-279; y *La juventud de Leopoldo Panero* [1985]. Véase también AA.VV., *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero y Juan Panero). Actas del Congreso celebrada en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993*, edición de Javier Huerta Calvo, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 1995.

Ínsula dedica al tema en el verano de 1965, cuya redacción confecciona una discutible nómina donde aparecen autores de todos los géneros, actuación reveladora de una más sincera voluntad de integración cultural pero igualmente forzada y lastrada por las connotaciones que ha ido adquiriendo la cuestión desde sus orígenes¹¹⁵. A pesar de esta pretensión de extender la nómina a otros géneros, el concepto parece interpretarse muchas veces ceñido únicamente a un ámbito poético, así será también cuando el término se use por parte de críticos exiliados¹¹⁶. Posteriores aportaciones al tema no hacen sino enredar más la cuestión de una generación que cada vez admite un mayor número de autores de épocas alejadas, tanto por delante como por detrás, de los límites generacionales típicos, con lo que las habituales reglas generacionales se confirman casi más por la excepción que por la propia regla¹¹⁷. La prolongación del debate en los años siguientes ha terminado centrándose por lo general, y como demuestra la publicación de varias antologías, en los poetas¹¹⁸. La controvertida generación ha trasladado en estos casos a otro territorio el problema: la continuidad del proyecto poético de los años treinta tras la Guerra civil. Con ello, la validez del concepto generacional se deja de discutir, se asume acríticamente y el

¹¹⁵ Es de notar la apostilla que sigue a la nómina para la ocasión de *Ínsula*: "Nómina muy incompleta y controvertible de la generación del '36", *Ínsula. Monográfico sobre la generación española de 1936*, Madrid, 224-225 (julio-agosto 1965), p. 30. A pesar de su extensión y heterogeneidad, no se recoge el nombre de Juan Gil Albert, por ejemplo, a quien todavía no le había llegado el turno de su recuperación, ni de otros poetas exiliados comprendidos entre las fechas de nacimiento escogidas.

¹¹⁶ Manuel Durán en un artículo escrito con posterioridad —conociendo los trabajos del número de *Ínsula*— y que peca de buena parte de las arbitrariedades que hallamos en los otros, tras abogar también por la reconciliación, concluye su aproximación al tema diciendo que "la generación del '36 en España es especialmente rica en poetas. La del '36 fuera de España, en cuentistas, novelistas y ensayistas. La España del futuro las necesita a las dos", su nómina incluía a Zambrano, Eduardo Nicol, Francisco Ayala, Vicente J. Lorens, Max Aub, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja Poncela...; Manuel Durán, "La generación del '36 vista desde el exilio", en *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre (Perspectivas Españolas, 10), 1974, pp. 208-209. Primera publicación en *Cuadernos Americanos*, México D.F., 25, CXLVIII, (septiembre-octubre 1966), pp. 212-223.

¹¹⁷ Consultense los trabajos recogidos en *Symposium. A quarterly journal in modern foreign literatures. Homenaje a Homero Serís* [1968] y su ampliación en *Spanish writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties An Anthology of Literary Studies and Essays* [1973], recopilación en la que se pueden leer artículos sobre Sender y Blas de Otero.

¹¹⁸ Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936. Antología*, Barcelona, Plaza & Janés (Selecciones de Poesía Española), 1972 y Francisco Pérez Gutiérrez, *La generación de 1936. Antología poética*, (1976) Madrid, Taurus (Temas de España), 1979". Las puntualizaciones que en su día realizó Leopoldo de Luis a la primera resultan muy esclarecedoras para la inoperancia de semejante agrupación poética, "Luis Jiménez Martos, La generación poética de 1936", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 492 (15 de mayo 1972), p. 955-957. Posteriores panorámicas generales sobre el periodo, académicas y escolares, aluden asimismo a dicha generación, uso favorecido por la continuidad que se establece por el rosario generacional: 98, 27, 36, 50... Por citar la hasta ahora última prueba de ello, a finales del año 2004 ha aparecido una nueva antología dirigida a los estudiantes de enseñanza media, *La generación de 1936*, Madrid, Castalia Prima, edición a cargo de Jesús Zapata. En ella se antologa a Gil-Albert, Vivanco, Panero, Hernández, Rosales, Ridruejo, Bleiberg y, claro está, Serrano Plaja, de quien se seleccionan cinco poemas y se ofrece una síntesis biográfica con algunos errores. El estudio introductorio no aporta nada sustancial a lo ya escrito y abunda en el tipo de argumentaciones que se están comentando.

debate incluso pasa a centrarse en la ubicación de dicha generación. Es decir, se discute la fecha de 1936 una vez demostrada la innegable operación ideológica que encubre, pero se hace sin cuestionar la metodología, ya que la intención es trasladar, como propone José Paulino Ayuso, la periodización compartimentada en generaciones a la posguerra como si la manipulación ideológica operada sobre la generación de 1936 no tuviese ya ningún efecto¹¹⁹. O como resume Juan José Lanz,

parece absurdo seguir manteniendo una división entre generación de 1936 y primera generación de posguerra, fundada nada más en el adelanto en unos pocos años en la publicación de los primeros libros, cuando coinciden fechas de nacimiento (entre 1907 y 1923 aproximadamente) y un estilo general semejante (la rehumanización con sus diversos matices), aparte de una evolución más o menos paralela. Más bien parece que deba hablarse de dos momentos diferentes en el desarrollo de una misma generación: uno de "avance estilístico", en el que los de mayor edad de la promoción enlazan con las tendencias anteriores y "avanzan" ciertos cambios estéticos; y otro de "afirmación estética", en que se establecen los caracteres definitivos de un modo claro¹²⁰.

Seguimos pues con las generaciones, con una estructuración plagada de vacilaciones entrecorilladas y, lo que es más grave, sin hacer frente a toda la complejidad de la cuestión que se plantea. Porque, como cree Lanz, "es de sus realizaciones poéticas y no de su ideología de donde deben extraerse los rasgos característicos de este grupo, definido por la práctica de una poesía de base experiencial realista y cotidiana, de significado emotivo y existencial y de trascendencia filosófica y ética, que supone una reflexión trascendente y emocionada sobre la condición humana" [Lanz, 1999, 73]¹²¹. No se trata de prescindir del

¹¹⁹ José Paulino Ayuso, "De la poesía como morada cordial (Coherencia y relevancia de una generación controvertida: 1936)", *Hispanorama*, 48 (marzo 1988), Monográfico Poesía española contemporánea: de la posguerra a la generación del 70, pp. 69-80, argumentación que subyace también en su prólogo a *Antología de la poesía española del siglo XX. II (desde 1939)*, Madrid, Castalia, 1998. Véanse también las limitadas y confusas redes generacionales que establece Francisco Ruiz Soriano en *Poesía de posguerra. Vertientes poéticas de las primeras promociones*, Barcelona, Montesinos, 1997 y en *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997.

¹²⁰ Juan José Lanz, "La poesía", en Santos Sanz Villanueva et al (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. 8/1. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 73.

¹²¹ Para Paulino Ayuso, una vez que el 36 queda ceñido, tras pasar de puntillas por los casos de Hernández o del exilio, al grupo Rosales, Vivanco, Ridruejo, los Panero y Valverde como "grupo coherente" dentro de un marbete "controvertido" y que es el "núcleo básico de los que surgen entonces y realizan de manera paradigmática el proceso de integración, cambio y alejamiento [del régimen franquista]", enumera las bases de esta coherencia: "el empeño inicial de rehumanización a través de elementos emocionales y subjetivos que se mantiene, ahondándose, en una inextricable mezcla de amor, dolor, confianza y angustia, soledad y amistad" [1988, 80]. Con lo cual, de nuevo rasgos que no van más allá de una vaga rehumanización, sirven por extensión para toda esa supuesta generación que integra casos bien distintos. En su prólogo a *Antología de la poesía española del siglo XX. II (desde 1939)* [1998], sencillamente se anota a pie de página "dejamos aparte la discusión generacional" y se remite a los estudios de García de la Concha y los monográficos de *Insula* y *Symposium*. La dificultad de encajar la nómina tradicional de poetas del 36 con las características que

análisis de estos rasgos, pero parece difícil separar las realizaciones poéticas de la ideología. De nuevo se anula todo aquello que representa la politización del proceso cultural republicano en favor de rasgos generales, ahistóricos y desideologizados, donde parecen haber no existido las propuestas de Alberti, Prados, Hernández, Serrano Plaja, Pla y Beltrán, Gil-Albert, Herrera Peterc, Antonio Aparicio, Lorenzo Varela, Adolfo Sánchez Vázquez, Arturo Cuadrado o Juan Rejano. Porque de hecho sigue latente la cuestión de fondo que se impone tozuda por encima de la voluntad taxonómica y de la que Lanz no puede eludir su mención: "la guerra civil complica esta división con otra seccional derivada de la creación en el exilio. Se puede concluir que, pese a la dispersión del exilio y a la diferente militancia política, existe una continuidad estilística entre los dos momentos estéticos separados por la guerra" [Lanz, 1999, 73]. La división entre "realizaciones estilísticas" y "continuidad estilística" e "ideología", "dispersión del exilio" y "militancia política" sólo lleva a un análisis parcial. Un análisis que, además, ha escogido como características estéticas aquellas que provienen de una lectura ideológica clara y cuyas raíces se hunden en los sectores falangistas y en la posterior reformulación de algunos de ellos en una problemática evolución liberal. La cuestión es, entonces, cuál es esta "seccional" y cuál es la "continuidad estilística" que representa, que creo que en ningún caso se puede limitar a esa "poesía de base experiencial realista y cotidiana, de significado emotivo y existencial y de trascendencia filosófica y ética, que supone una reflexión trascendente y emocionada sobre la condición humana" a la que antes se remitía; la cuestión es, entonces, ese factor que complica la división, la Guerra civil y el exilio, que, efectivamente, determinan una continuidad pero en una línea donde lo histórico (y por tanto lo ideológico y lo político) no puede ser extirpado en aras de esencialismos poéticos, más cuando gran parte de esos proyectos poéticos han pretendido construir una praxis poética fundamentada en la interacción del ser humano y las fuerzas históricas como medio de comprensión de la realidad. En suma, no se renuncia a las limitaciones habituales del sistema generacional, no se prescinde, en lo esencial, de la formulación original de esta "generación del 36" a pesar de estar bien demostrada su dependencia con las

luego se aplican a Panero, Vivanco, Ridruejo y Rosales, hace que Bleiberg, Ildfonso-Manuel Gil, Arturo Serrano Plaja y Juan Gil-Albert se eludan porque "de la promoción que aparece en torno a 1936, algunos nombres [los referidos], quedaron después de la guerra relativamente excluidos por su ausencia", mezclándose con poco rigor circunstancias tan dispares como el exilio político de Serrano Plaja, el exilio profesional de Bleiberg en universidades norteamericanas, el caso de Ildfonso Manuel Gil o lo que denomina "cuidadoso exilio interior" de Gil-Albert [Paulino Ayuso, 1998, 12-16]. En su posterior coda a la producción exiliada, "Evacuación y presencia: la poesía del exilio" ya no se hace ninguna otra referencia a estos autores ni a otros como Varela, Aparicio, Cuadrado...

formulaciones de la intelectualidad falangista, no se ha hecho frente a todas las dudas y contradicciones que toda la discusión teórica sobre el tema viene elaborando desde los años sesenta, ni tan siquiera se analizan propiamente las prácticas textuales de este conjunto de poetas para ofrecer un sistema de análisis riguroso. Y, como ha sido habitual, guerra civil y, sobre todo, exilio, son circunstancias que se eluden en su significación histórica, cultural e ideológica. En este sentido, que la discusión haya quedado centrada en el ámbito poético no es de extrañar, pues es el género donde con mayor asiduidad se dan lecturas donde los juicios esencialistas evitan la presencia de los elementos que historifican el discurso.

No pretendo, sin embargo, entrar en cuestionamientos de nóminas, en bondades y exclusiones de críticos o en la discusión sobre lo generacional. Me interesa más destacar dos aspectos para que su falta de rigor se haga notoria: uno, la extensión de unas características que definirían al grupo de *Escorial* como comunes a todos los supuestos miembros de la nómina poética del 36; dos, cómo los términos de esta conciliación entre los exiliados y los del interior se traduce poco a poco en una desideologización del término en cuestión. Dos cuestiones a la que han contribuido autores y críticos de todas las tendencias estéticas e ideológicas. Del primer aspecto tenemos muchos ejemplos. Cuando Caballero Bonald escribe en 1965 sus "Apostillas a la generación poética del 36", alude al cambio de Góngora por Garcilaso en la producción anterior a la guerra civil, pero entendido esto como un destronamiento gongorino a manos del "renacentista Garcilaso. La serenidad de las formas reemplaza la orgía conceptual"¹²². Caballero Bonald anula con esto la primera de las recuperaciones del poeta renacentista, aquella en la que Garcilaso es recuperado a principios de los años treinta como modelo de vitalismo romántico (véase la biografía que del poeta escribe Altolaguirre en 1933); es después cuando se lo lee desde una mayor formalización clasicista (Bleiberg, por ejemplo) que se argumenta ya teóricamente¹²³, y que permitirá en la posguerra reivindicarlo por parte de la escuela

¹²² José Manuel Caballero Bonald, "Apostillas a la generación poética del 36", *Insula. Monográfico sobre la generación española de 1936*, Madrid, 224-225 (julio-agosto 1965), p. 5.

¹²³ José F. Montesinos, "Centón de Garcilaso", *El Sol*, Madrid, XX, 5774, (23 de febrero 1936), p. 2. Sobre esta evolución del modelo garcilasista pueden consultarse también los estudios de García de la Concha (1987, vol. I, 47-48 y 356-361) y Jorge Urrutia, "El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX", en *Reflexión de la literatura*, Sevilla. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983, pp. 115-143. Herrera Petere ya recordaba al respecto en un artículo de 1944 que "un literato falangista" criticó el prólogo de Manuel Altolaguirre a una edición de los poemas de Garcilaso "diciendo que se había olvidado que Garcilaso era el 'poeta de la España Imperial'". "Recuerdo de Garcilaso" (Herrera Petere, 1996, 203). Algo que, en efecto, se recupera inmediatamente tras la guerra; Jesús Revuelta, en el primer número de mayo de 1943 de *Garcilaso*, recoge en su "Editorial": "Como el Greco contrastó a los hombres del 98, creemos y queremos que sea

garcilasista, caracterizada por su amaneramiento formal y con una clara relación con el magisterio inicial de *Escorial* y lo que ideológicamente comporta este núcleo¹²⁴. Tampoco existe una serenidad de las formas en *Destierro infinito* de Serrano Plaja, que Caballero Bonald cita junto a otros como ejemplo de este tono poético. Un caso prototípico de proyección sobre toda una presunta generación de características supuestamente comunes que las trayectorias individuales niegan. Porque aunque sea con la intención de criticar estos postulados para reivindicar las propuestas de la poesía social del momento, lo que se está consolidando con ello es la fijación global de unas características que corresponden únicamente a la facción integrada por el grupo garcilasista de la *Juventud Creadora* y el grupo de poetas amigos de *Escorial*, e incluso en este caso características fijadas en un periodo, casos y circunstancias concretos. A partir de ahí el análisis prosigue con la evolución desde este formalismo y enumera los temas, con clara alusión a la terminología de Dámaso Alonso, que les servirán de “asideros morales, escalonadamente fijados en la recuperación de la infancia, el arraigamiento en la tierra, el entronque con la familia, la búsqueda de Dios”, y también, en el mismo sentido, su “realismo intimista trascendente”, el vuelco en lo cotidiano, o en la “experiencia temporal” con que se reinterpreta a Machado. Temáticas en su mayoría que difícilmente se adaptan a zonas generacionales como las ocupadas por Serrano Plaja o el Gabriel Celaya que los mismos promotores de la generación engastan en su nómina [Caballero Bonald, 1965, 5]. De nuevo se están aplicando características de un determinado grupo de poetas, los de *Escorial*, que sí que funcionaron durante varios años con una conciencia grupal consciente y deseada, al conjunto de una nómina que tiene otras manifestaciones. La operación es tan obvia en este sentido que la dificultad estriba en justificar la producción anterior a la existencia de *Escorial*, pues es en la misma donde se encuentran prácticas poéticas que poco o nada

Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podrán encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936 [...]. En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo”. A pesar de estas matizaciones, se consolida en las panorámicas más superficiales y menos documentadas sobre la historia de la poesía española del siglo XX una interpretación de la “generación del 36” argumentada desde tergiversaciones como la ahora señalada. Así, Santiago Fortuño Llorens afirma que recibe el nombre de “generación del 36” “un grupo de poetas de importancia literaria desigual (Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Germán Bleiberg, Hldefonso-Manuel Gil, Juan Gil-Albert y Rafael [sic] Serrano Plaja...). Varios hechos de carácter literario e histórico confirman este título: centenario de la muerte de Garcilaso, Guerra Civil y la fecha alrededor de la cual publican sus libros algunos de estos poetas”, *Primera generación poética de postguerra: estudio y antología*, prólogo de Leopoldo de Luis, Madrid, Libertarias (Los Libros del Ave fénix, Ensayo, 24), 1992, p. 31.

¹²⁴ Las relaciones entre *Escorial* y *Garcilaso* han sido analizadas por María Isabel Navas Ocaña [1995, 153-166].

tienen que ver con lo elaborado por este grupo de poetas afines al franquismo. Por eso incluso se afirma que "ningún poeta del grupo publicó nada especialmente representativo dentro de su obra entre 1936 y 1939", para lo cual califica a la poesía de Hernández como "foco independiente dentro de su promoción" [Caballero Bonald, 1965, 5]. Con ello centraliza la cuestión en las obras de posguerra de Rosales, Vivanco y Panero y relega y olvida, curiosamente, poemarios como *Viento del pueblo*, *El hombre acecha*, *El hombre y el trabajo*, *Candente horror*, *Son nombres ignorados...*

Esta muestra sirve de ejemplo a lo que en más de una ocasión se ha elidido: el establecimiento antes de la guerra de dos bandos diferenciados estéticamente a partir del momento en que su opción ideológica se manifiesta. Unas similares concepciones artísticas de base, lógicas por la convivencia y formación cultural comunes, tuvieron como resultado un aprovechamiento poético en sentidos opuestos. Francisco Caudet ha señalado esta división de estos jóvenes poetas en dos bandos antes del inicio de la guerra civil tanto en el plano ideológico como en el estético, el inicio de la misma no crea nada que no estuviese ya delimitado mucho antes a través de sucesos como la Revolución de octubre o la llegada de Neruda¹²⁵. El patente dato de esta división ideológica, antes y durante la guerra, apenas si es mencionado por la crítica inicial de la "generación de 1936" y es escandalosamente tratado por la posterior. Más adelante, cuando sí se alude a esta distinción, normalmente se la circunscribe a los grupos creados alrededor de *Hora de España* y *Escorial*, respectivamente, cuando, claro está, dicha división se produce antes de la creación de cada una de estas revistas y tampoco son comparables dos empresas como éstas, pues la primera viene determinada por las circunstancias culturales generadas por la guerra civil mientras que la segunda aglutina a la intelectualidad falangista de posguerra. Tras una etapa de indefinición en los primeros años treinta que veremos ejemplificada en Serrano Plaja y que podría analizarse en otros muchos casos, las actividades se polarizan ya a partir de 1933: difícilmente Rosales hubiera colaborado en *Octubre* o incluso en *Caballo verde para la poesía* (su replanteamiento a partir de las lecciones nerudianas es posterior), y si Serrano Plaja publica en *Cruz y Raya* es como réplica a Bergamín, no porque comparta su línea editorial; aparentes excepciones como las de Leopoldo Panero se

¹²⁵ Francisco Caudet, "Introducción" a Arturo Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo*, Barcelona, Ediciones Hora de España, 1938, dibujos de Ramón Gaya. Reimpresión facsímil, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre (Libro Cícero/Literatura), 1978, p. XXXIII.

explican por su particular biografía¹²⁶. Ello no anula las relaciones cordiales y de amistad entre muchos de ellos (en algunos casos reiniciadas ya con posterioridad en la posguerra), la asistencia a las mismas tertulias, las colaboraciones o firmas conjuntas en plataformas o actos con una carga política escasa. La politización no había llegado aún al enfrentamiento irreconciliable que se sucede tras el golpe de estado de 1936. Esta evidente sucesión de los hechos, sin embargo, se ninguna al emplazar la definición de estos poetas al hecho histórico generacional del 18 de julio de 1936, sin que ello nos haya de obligar necesariamente a entrar en una cuestión de fechas para definir la idoneidad de un hecho generacional u otro¹²⁷.

Significativa, por otro lado, es la variación que sufre el concepto "generación del 36". Si primero se utiliza como manifestación de la ideología falangista, años más tarde, cuando la evolución de Rosales, Vivanco o Ridruejo defina unas trayectorias ideológicamente tibias desde el punto de vista de la ortodoxia franquista¹²⁸ y se opte por una reconciliación intelectual con el exilio¹²⁹, se llegará, tras el fin de la dictadura, a una

¹²⁶ Alicia M. Raffucci de Lockwood es la única que ofrece una explicación de la "generación del 36" en estos términos en el capítulo inicial de su estudio [1974, 7-43].

¹²⁷ Francisco Caudet considera que, "el año clave, de haber alguno, debería ser el año 39, que es cuando los sueños y esperanzas alentados tras la caída del Directorio y la proclamación de la República, se vienen por los suelos", pues lo contrario muestra el interés de algunos de polarizar la atención al año 1936 y así: "de esta suerte, se ha olvidado y relegado la labor cultural hecha por la República de 1936 a 1939, a más de velar el que a la altura de 1934 había nacido ya una literatura con plena conciencia de su función revolucionaria, mientras otros hacían una literatura contrarrevolucionaria" [Serrano Plaja, 1978, XXXIII-XXXIV].

¹²⁸ Véase al respecto las invectivas de Vicente Marrero contra estos poetas en *La guerra española y el trust de los cerebros*, Madrid, Ediciones Punta Europa, 1961.

¹²⁹ Sobre este tema también habría de precisarse más de un punto, más allá de las buenas intenciones que existan en su origen. Véanse los planteamientos de esta construcción de puentes entre las dos orillas en José Luis L. Aranguren, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", *CHA*, Madrid, 38 (febrero 1953), pp. 123-157. El tema ha ido recibiendo en los últimos años la importancia que merece, pues entra de lleno en la cuestión básica de cuál ha de ser el papel desempeñado por el exilio republicano en el proceso general de la historia de la cultura española y, con ello, afecta otras cuestiones básicas como las plataformas culturales que fueron ahondando en ese diálogo en las distintas fases de la historia española, el tema de la posibilidad de retorno por parte de los exiliados republicanos, la discusión acerca de conceptos como *transierrto*, exilio interior, etc. Cito algunos trabajos imprescindibles de este aspecto que sin duda aún deberá someterse a debate crítico durante bastante tiempo: Manuel Aznar Soler elaboró una antología de algunos textos de esa larga e interesante polémica que pueden servir de introducción a la cuestión, "Un puente de diálogo". *Guaraguao*, 5 (otoño de 1997), pp. 80-123, y él mismo analizó el caso de uno de los principales protagonistas en la polémica generada entre el exilio y el interior, "El puente imposible: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939", en AAVV, *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 1995)*, editadas por Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo. Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 279-294. Puede consultarse también el monográfico *L'émigration: le retour*, edición de Rose Duroux y Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, con una selección de distintos trabajos específicamente dedicados al exilio republicano. José-Carlos Mainer ha estudiado uno de esos intentos efectivos de diálogo analizando "El lento regreso: textos y contextos de la colección 'El Puente' (1963-1968)", en AAVV, *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 1995)*, edición de M. Aznar Soler. Sant Cugat del

conclusión que en gran medida vacía de contenido político estas trayectorias. De nuevo ello se proyecta a toda la generación cuando en realidad este propósito responde a la interesada relectura desideologizada sobre unas determinadas biografías. Así lo ejecuta, por ejemplo, Francisco Pérez Gutiérrez:

¿En qué forma tomaron partido? Si dejamos aparte el hecho material, por lo general tan fortuito como forzoso, de haber quedado a un lado o a otro de la dividida geografía nacional, y a la adscripción en la vida política a alguna de las denominaciones en uso —falange, partidos..., ésta sí voluntaria, sin que ello signifique que no se debiera en bastantes casos y en buena parte a la presión de las circunstancias—, pienso que aquellos jóvenes poetas, objeto de nuestra reflexión, coincidieron generacionalmente en la íntima decisión de no tomar partido por ninguna de las ideologías políticas en litigio, en cuanto tales ideologías, al mismo tiempo que optaban con toda decisión por lo humano, por el hombre y sus valores, que era lo que en último término allí se ventilaba, y lo que de hecho se hallaba en peligro en uno y otro bando de contendientes [Pérez Gutiérrez, 1979, 14-15].

Cuesta trabajo entender cómo se puede llegar a semejante conclusión en una antología que reúne a personas que tan claramente tomaron partido —en lo poético y en lo bélico, con la pluma y la espada en más de un caso, que fueron encarcelados o hubieron de exiliarse— como Bleiberg, Celaya, Ildefonso-Manuel Gil, Gil-Albert, Hernández, Juan y Leopoldo Panero, Ridruejo, Rosales, Serrano Plaja y Vivanco, la nómina que voluntariamente el propio Pérez Gutiérrez ha seleccionado. Lo escrito por Francisco Pérez es su mejor réplica, ni de Hernández, Serrano Plaja Serrano Plaja o Gil Albert, ni de Ridruejo, Rosales o Vivanco, se puede afirmar que no tomaron partido en 1936 por un bando ideológicamente bien concreto y confrontado a su respectivo enemigo, y es difícil entender cómo la opción por “lo humano, por el hombre y sus valores” pueda deslindarse de lo ideológico¹³⁰. No

Vallès, Associació d'Idces-GEXEL, col·lecció Serpa Pinto-1, 1998, tomo 1, pp. 395-415. En cuanto a las trayectorias de los intelectuales ligados en mayor o menor medida al fascismo, Jordi Gracia ha publicado un sugerente, y a ratos polémico, estudio que sin duda abre nuevas perspectivas, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004, donde dedica específicamente un capítulo, “En el espejo del exilio”, pp. 157-215, a las relaciones exilio-interior. Por último, la revista *Migraciones & Exilios. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas*, incluye en su número tres de diciembre de 2002 un “Dossier: Exilio e Historia Literaria” (pp. 7-75) con ensayos a cargo de Manuel Aznar Soler, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco Caudel, José-Carlos Mainier, Juan Rodríguez e Ignacio Soldevila Durante, que constituyen un excelente punto de partida para repensar gran parte de estas cuestiones.

¹³⁰ No olvida otra vez casos como los de Leopoldo Panero y su curiosa y trágica peripecia biográfica. Ni tampoco dejo de tener en cuenta los diferentes trayectos de algunos de los integrantes de esta “generación” que son los que conducen a esta disparatada conclusión, como Aranguren, Ridruejo, Lain, Vivanco. Son muchos los testimonios que se pueden aducir para la constatación de este proceso de desencanto de algunos autores que apoyaron las tesis falangistas, lo que, más allá de sus implicaciones para la valoración global de estos intelectuales, no puede servir como excusa para distorsionar la significación de anteriores etapas de su

discuto ni enjuicio ahora la trayectoria intelectual, moral y política de cada uno de ellos, simplemente constato un hecho objetivo que pretende, ya que no borrarse, cosa bastante difícil ante la tozudez de los datos, reinterpretarse de la manera como se ha indicado. Este mismo asunto afecta no sólo la poesía de los años treinta, en la que la inmediatez de lo que se está gestando hace más fácil la confusión y solapamiento de unas tendencias con otras, sino, como ya se observaba al mencionar la operación realizada sobre la poesía pura y la vanguardia, a las tendencias que definen la inmediata producción lírica de posguerra y a las distintas utilidades que se va a dar al término rehumanización a partir de conceptos tan próximos como los de existencialismo, poesía arraigada y desarraigada, religiosa, intimista, transhistórica y un largo etcétera. Es decir, se pretende cifrar la rehumanización poética en este conjunto de tendencias (un contenido que evidentemente poseen, nadie lo niega) pero para anular lo que de comprometido y revolucionario existiera en este proceso previo al desenlace de la guerra¹³¹.

De ahí que datos como que *Cruz y Raya* “acogió con generosidad a los jóvenes escritores del 36: Vivanco, Rosales, Muñoz Rojas, M. Hernández, L. Panero y Serrano Plaja” se tergiversen si se pretende hacer de ellos pruebas de una pretendida unicidad

vida y obra. Véanse, por ejemplo, Luis Felipe Vivanco, *Diario 1946-1975*, edición preparada por Soledad Vivanco, Madrid, Taurus, 1983; Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976; o Pedro Lain Entralgo, *Descargo de conciencia 1930-1960*, Barcelona, Barral Editores, 1976². De todo ello se da cuenta en el ensayo de Jordi Gracia antes mencionado [2004]. De manera tangencial, estaría también la introducción de un concepto tan ambiguo como el de “exilio interior” al que se volverá más adelante; véase Paul Ilic, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos (Espiral. Ensayo, 59), 1980.

¹³¹ Sin olvidar las implicaciones que ello tiene a su vez para la literatura del exilio. Reveladora resulta la advertencia de otro antólogo, Jiménez Martos, a la hora de entrar en el análisis de los factores generales que definen a los del 36, pues escribe que no trata “una de sus más dramáticas consecuencias —el hecho del exilio—” porque “rebasa, con su complejidad, este prólogo”, con lo que sin más se salta limpiamente por encima de esta cuestión: en “Pórtico para una generación poética” de su antología *La generación poética de 1936* [1972, 13]. La opinión de Jiménez Martos ha tenido mucho peso en estudios posteriores pues no ha de olvidarse la importancia que tuvo como crítico de poesía durante gran parte de la dictadura franquista, un papel similar al que desempeñó, por ejemplo, Martínez Cachero en el caso de la narrativa, quien recurrió a argumentos muy similares en su influyente *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973, edición ampliada sucesivamente hasta el año 1975 (1979) y el fin del siglo pasado (1997). En la abundante bibliografía que ha generado el tema al analizarse las poéticas de posguerra, pocas, o a veces ninguna, han sido las ocasiones en que se ha tenido en cuenta a poetas del exilio que pudieran encuadrarse en los límites generacionales propuestos para esta generación, tales como Herrera Petre, Antonio Aparicio, Celso Amieva, José Ramón Arana, Lorenzo Varela, Adolfo Sánchez Vázquez, Arturo Cuadrado o Juan Rejano. No estoy proponiendo una nómina más, insisto, simplemente lo menciono como un dato revelador del silenciamiento a que se somete la obra del exilio. Las “recuperaciones” de Serrano Plaja y Gil-Albert se explican, además de por una, en general, mayor calidad poética e implicación en los ambientes de preguerra, en el primer caso por su conversión religiosa, que le hace coincidir con parcelas temáticas de buena parte de los poetas del 36 del interior y permite su utilización como ejemplo del desemboque de todos ellos en una misma dirección metafísico-religiosa; en el caso de Gil-Albert, la explicación está en su regreso a España tras unos pocos años de exilio y su imparable revalorización por parte de las promociones de los años cincuenta y sesenta. Véase para este punto el trabajo de Manuel Aznar Soler, “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947”, *Romanco Quaterly*, 46, 1 (invierno 1999), pp. 35-44.

estética generacional. Algo que se efectúa al afirmar que ello supone que sea la “revista de la Generación, en los años anteriores a la guerra, por lo que supuso de agrupamiento y de estética compartida como lo sería después, para algunos de ellos, la revista *Escorial*”¹²². Un juicio como este sólo revela un profundo, y preocupante, desconocimiento de los mismos textos a los que se hace alusión o, lo que es peor, una tendenciosa voluntad manipuladora de los hechos literarios. Baste recordar, para el caso de Serrano Plaja, que su colaboración puntual en la revista se da precisamente por su oposición a las tesis de José Bergamín en torno a la función del intelectual comprometido y que la particularísima personalidad de Bergamín es de por sí una evidencia que lo aleja de aquello que representan, en lo estético y lo ético, autores como Rosales, Vivanco y el resto del grupo de la revista *Escorial*. La utilización de datos particulares o ceñidos a dos o tres miembros de la supuesta generación como exponente de rasgos de caracterización general, como se ve, sigue siendo frecuente en las argumentaciones de los defensores de la “generación del 36”. M^a del Carmen Díaz da cumplida muestra de ello cuando dedica las más de ciento cincuenta páginas iniciales de su tesis al poeta Luis Rosales a la “generación del 36” para llegar, en una de sus más extravagantes conclusiones finales, a la extensión de las ideas expuestas en la *Ponencia colectiva* redactada por Serrano Plaja en 1937 al conjunto de poetas de esta generación:

la interpretación y la comprensión del humanismo, *no difieren* de la de escritores como Rosales y otros poetas de la generación del 36, de la zona nacional. La rehumanización es sin duda alguna un tema por todos compartido, de distinta forma vivido, pero estética y teóricamente es un concepto sentido y requerido por igual [Díaz de Alda Sagardía, 1989, 80].

Complétese este *no diferir* subrayado por Díaz con lo expuesto anteriormente por ella:

Los primeros intentos de poesía social, poesía politizada o poesía comprometida etc., evidentemente tienen en cuenta al hombre, pero desde perspectivas completamente distintas a la de los poetas de la generación del 36, en quienes la rehumanización será la característica sobresaliente y definitoria, y los distinguirá por oposición/reacción de la generación anterior [...] La rehumanización en los poetas del 36 no fue solamente una vuelta a lo humano, sino un intento, logrado, de trascendentalizar la

¹²² M^a del Carmen Díaz de Alda Sagardía, *La poesía de Luis Rosales (Desde el inicio a “La casa encendida”): De la biografía a la poética*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Colección Tesis Doctorales, 252/89), 1989, pp. 280-281, tesis publicada de forma resumida con el título de *Luis Rosales: poesía y verdad*, prólogo de Manuel Alvar, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1997, que reproduce esta misma idea, p. 66. Como ya he mencionado más arriba, no pretendo entrar a fondo en la cuestión de la “generación del 36” que merecería, por sí sola, un análisis independiente, pero es inevitable hacer referencia al tema en puntos como éste que afectan a la calificación de la obra de Serrano Plaja en los años treinta.

poesía, y que precisamente por estar más allá de circunstancias de tipo personal o histórico, se mantuvo como rasgo generacional aglutinante [Díaz de Alda Sagardía, 1989, 74]¹³³.

Es decir, primero se extirpa al proceso común de la rehumanización poética de los años treinta una de sus líneas principales, la poesía social y comprometida, y acto seguido se usa, primero, un concepto de “generación del 36” en el que se incluyen a poetas como Hernández, Serrano Plaja o Gil-Albert para hacer válida la rehumanización en tanto que limitada a una trascendencia ahistórica y, segundo, se remite a una de las ponencias fundamentales del II Congreso Internacional para la Libertad de la Cultura para describir esta rehumanización. Ponencia escrita para un congreso que, al parecer, poco tuvo que ver con cuestiones históricas y políticas. Los ejemplos podrían seguirse multiplicando, pero sólo daré cuenta de uno más. Carlos X. Ardavín, por citar un nuevo estudio centrado en el poeta más reivindicado de esta “generación”, Luis Rosales, se ve obligado, según declara él mismo, antes de “abordar el examen discursivo de la obra de Rosales, a discutir brevemente la viabilidad de la llamada generación de 1936, y a señalar sus principales planteamientos teóricos”¹³⁴. Y para ello simplemente se suma a los juicios de García de la Concha, Félix Grande o Jiménez Martos y efectúa la “canónica” lista de caracteres de esta “generación”: continuidad estética con respecto a las generaciones del 98 y del 27, concretada en, por un lado, “la búsqueda de lo humano radical”, la intrahistoria unamuniana y la machadiana “interiorización previa de la materia vital a desarrollar en el poema”, y, por el otro, “la claridad poética” del 27 y “Jorge Guillén y su axioma ‘el mundo está bien hecho’”; e influencia de las poéticas hispanoamericanas de Vallejo y Neruda, sin concretar el significado de las mismas [Ardavín, 1998, 6]. Sólo una alusión de pasada, al recoger otra vez los juicios de Jiménez Martos, a la existencia de dos “núcleos poéticos disímiles”, el de *Hora de España y Escorial*, introduce la cuestión de la distinta aplicación de estos caracteres supuestamente comunes, pero no se hace más alusión al respecto acerca de la viabilidad de los mismos aplicados al conjunto de poetas. Con lo cual, se advierte, “la justeza de esta clasificación generacional sólo es posible si existe flexibilidad y diversidad a la hora de configurar sus esquemas y membresía” [Ardavín, 1998, 7], aunque al parecer aquí flexibilidad y diversidad implica la no alusión a los contenidos históricos, ideológicos

¹³³ Estas ideas no han sido incluidas posteriormente en la versión reducida de su tesis de 1999, pero esto obedece a una simple necesidad de recortar la extensión del trabajo original y no a una modificación de su comprensión de los procesos culturales de los años treinta que pervive en toda su argumentación.

¹³⁴ Carlos X. Ardavín, “La casa encendida: el poema total de Luis Rosales”, *Crítica Hispánica*, 20, 1-2 (1998), p. 6.

y a la aplicación de los principios estéticos de la vanguardia política, tan activos y reales en algunos miembros de la supuesta generación. La cita de Francisco Umbral recogida por Ardavin nos muestra las consecuencias finales de esta sustracción: “Esta contradicción interna entre fondo forma, verso casi de vanguardia, metáfora audaz y mensaje burgués, es la grieta que deja sin validez a tan valioso grupo, que nunca fueron populares ni acabaron de llegar a la gente. Se les identificaba demasiado, e injustamente, con la gloria oficial”¹³⁵. De nuevo parece no existir la aplicación de la herencia vanguardista a contenidos “no burgueses” por usar estos términos, algo fácilmente rebatible con la lectura de poemarios de Hernández, Serrano Plaja, Rejano, Gil-Albert, Varela, tanto de antes como después de la contienda.

La recurrente utilización de estas ideas proviene otra vez del uso ideológico de la “generación del 36” que en origen obedece a una propuesta de definición estética generacional circunscrita a los escritores del bando nacional. Cuando esto mismo se pretenda reutilizar como etiqueta que defina a una actividad que absorba también a los autores exiliados o de ideología contraria —en un paso más de la asimilación de la tradición cultural anterior a la guerra civil como lo fue la idea del 98, las lecturas de Machado o Unamuno, etc. —, la dificultad de hacer operativa semejante amalgama se manifiesta una y otra vez a poco que se aplique un mínimo rigor crítico. Después de que el uso político falangista haya sido superado, las consecuencias del mismo se han desplazado a un supuesto argumento estético como el de rehumanización, y es la reducción de la significación de este concepto el medio empleado para legitimar esta lectura. De esta manera, una etiqueta que por su versatilidad significativa sirve para definir uno de los rasgos comunes de la época, al utilizarse unilateralmente pierde su capacidad descriptiva¹³⁶. Con ello se están unificando tendencias, en la significación última buscada

¹³⁵ Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu: de Rubén Darío a Cela*, Barcelona, Planeta, 1994 [apud. Ardavin, 1998, 13]. Ni que decir tiene que en este tipo de interpretaciones también resultan perjudicados los autores analizados que pertenecen al grupo de Escorial. La obra de Luis Rosales, cuya importancia nadie cuestiona, tiene la fortuna de contar con excelentes estudios, véase por ejemplo la recopilación de Sultana Wahnón y José Carlos Rosales (eds.), *Luis Rosales, poeta y crítico*, Granada, Diputación Provincial (Maillo amarillo, 30), 1997.

¹³⁶ Víctor García de la Concha, tras revisar el concepto generacional del 36 y constatar sus “parvos resultados”, concluye, a pesar de ello, que “puede y debe, sin embargo, hablarse de un común denominador: el movimiento de rehumanización que desde 1930 avanza en direcciones distintas e, incluso, contrapuestas”, *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española, 1973, p. 28. El crítico no rechaza del todo esta unidad generacional pero siempre a partir de una pluralidad de tendencias que no se ha tenido en cuenta en muchas ocasiones posteriores. Significativos son, de cualquier modo, los cambios que se dan en las opiniones de García de la Concha sobre esta generación entre esta reflexión de 1973 y la posterior de 1987, donde ya rechaza con rotundidad la existencia de un grupo generacional. [Cf. García de la Concha, 1973, 15-28 y 1987, 13-23].

por cada poeta, a partir de algo tan genérico como el concepto rehumanización. Afirmar que en 1937 el fin humano de la poesía de Serrano Plaia o Miguel Hernández era igual que el de Dionisio Ridruejo o Luis Rosales es a todas luces una barbaridad histórica, crítica y estética¹³⁷; basta comparar los poemas de *El hombre y el trabajo* o de *Viento del pueblo* (o de *Son nombres ignorados...*) con los *Sonetos a la piedra* o la *Antología de la poesía heroica española* compuestos en los mismos años de 1937-1938 para comprobar las distancias entre unos y otros, la diferente orientación hacia el ser humano en cada caso, un humanismo socialista o marxista y otro tendente a un garcilasismo formalista o la exaltación irracionalista e imperial propio de las teorías falangistas¹³⁸.

En suma, lo que sucede alrededor del concepto "generación del 36" es una simplificación anuladora de las tensiones políticas y estéticas que están en el origen de la formación de este grupo de poetas, lo que permitirá toda una serie de manipulaciones ideológicas y estéticas posteriores. De ahí que se haya de rechazar esta etiqueta como concepto global que los defina, tanto por las tergiversaciones subyacentes a la misma como por la cuestión del vicio crítico de la historiografía literaria española de la compartimentación generacional¹³⁹. El concepto "generación del 36" en su acepción más habitual no sólo simplifica el panorama cultural e histórico sino que pretende anegar, con su omisión, un proyecto cultural que se fraguó, en una de sus grandes direcciones, por el camino del liberalismo (luego traicionado por muchos al renunciar a todo principio de racionalidad), el humanismo de izquierdas y el compromiso revolucionario (igualmente traicionado en muchos casos), proyecto que se encontró con la desembocadura de la

¹³⁷ El vaivén de Miguel Hernández de una a otra generación —epigono del 27, poeta central del 36— es una prueba más de todo este dislate crítico a partir de lo generacional.

¹³⁸ Sobre el libro de Ridruejo véase el análisis de Juan Cano Ballesta, "Sonetos a la piedra de Dionisio Ridruejo y la retórica falangista (La forja de un ideal político)" en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 102-119. Recuérdese que el libro de Ridruejo se escribe entre 1935 y 1942, su compromiso ideológico con el falangismo es anterior a la guerra civil.

¹³⁹ Lo cierto es que, a pesar de que casi todos reconocemos la insuficiencia de este modo de dividir la historia literaria, al final se continúa recurriendo a los conceptos de generación del 98 o del 27, algo que indirectamente legitima la recurrencia del método para promociones posteriores. Incluso un extraordinario comparatista como Claudio Guillén parece no encontrar una alternativa cuando con respecto a la generación del 27 advierte que conviene no olvidar que se trata de "un rótulo convencional que aceptamos todos como tal, como esquema de uso corriente en los manuales, las aulas y los medios de comunicación, pero sin que ello conlleve unos sentidos o unas interpretaciones que no le corresponden. Debemos evitar al respecto el menor malentendido, si queremos impedir que el conocimiento de aquellos grandes escritores y aquella época crucial se levante sobre arenas movedizas", Claudio Guillén, "Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)", *Revista de Occidente*, Madrid, 191 (abril 1997), pp. 126-127. Eduardo Mateo Gambarte ha sometido a una buena crítica la teoría y las aplicaciones prácticas de este método en *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

trágica rotura cultural del exilio republicano. Por eso son más oportunas nociones como Edad de plata para una distancia de medio alcance que da cuenta de la unidad y diversidad de este proyecto. O también otras como la literatura durante la Segunda República o demás acepciones que remitan a criterios de signo exclusivamente histórico, pues las mismas no condicionan el análisis literario de las líneas diferentes y enfrentadas que se vinculan de múltiples modos a las tendencias de la época y a la tradición de la modernidad, frente a la violencia crítica que ejerce la pretendida unidad subyacente en el término generación.

1.8. — DOS FRENTES PARA LA REHUMANIZACIÓN.

No hace falta recurrir a la poesía más de circunstancias o de un utilitarismo inmediato desarrollada en el fragor de la guerra civil para comprobar el establecimiento de al menos dos frentes poéticos, pues lo mismo sucede con anterioridad a la guerra en acercamientos a lo humano efectuados desde diversas opciones. Los poemas y declaraciones teóricas de la época así lo demuestran. Nada hay más alejado de lo que Serrano Plaja teorizará en su cruce de opiniones con Bergamín, pongamos por caso, que lo expuesto por Vivanco en su inaugural poemario *Cantos de primavera*. Publicado poco antes del 18 de julio de 1936, en un prólogo que dirige a Luis Rosales, declara:

Hay que creer en el acento más puro, más sencillo, más fuerte, más humano y más divino de la poesía [...]. Yo canto y escribo mis versos, como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado. [...] Yo no puedo contentarme con la dominación de la materia, y levanto mi voz en la poesía con la única preferencia que hace de mí un hombre posible¹⁴⁰.

Obsérvese la clara alusión y rechazo al modelo nerudiano del “canto material” en favor de esta propuesta de canto trascendente. Y es que su temprana fascinación por Neruda en 1933, hecha pública en una reseña de *Residencia en la tierra* muy confusa e imprecisa como se verá más adelante, ha dado paso en 1936 a una aplicación rehumanizada explícitamente alejada de la impureza del chileno. Bien distintas son las propuestas que Serrano Plaja en ese mismo año demuestra con su publicación de otra *plaque*, de

¹⁴⁰ Luis Felipe Vivanco, *Cantos de primavera*, Madrid, Ediciones Héroe, mayo 1936. Como sintetiza José María Valverde, “habla en una fiebre mística, casi siempre con el amor humano como trampolín hacia el amor divino”, en su “Introducción” a Luis Felipe Vivanco, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1976, p. 11. Existe ya una edición de las poesías completas del autor, *Obras, I y II. Poesía 1 y 2*, 2 vols., edición de Pilar Yagüe y J. A. Fernández Roca, Madrid, 2001.

amplios ecos nerudianos como también veremos, *Destierro infinito*, como la de Vivanco aparecida en la misma colección¹⁴¹.

Si continuáramos la comparación entre Serrano Plaja y Vivanco, la misma distancia se mantiene al contrastar sus dos libros posteriores, escritos en parte durante la guerra civil. En el poemario de Vivanco, *Tiempo de dolor*, publicado en 1940 pero compuesto entre 1934 y 1937, se detecta claramente una radical diferencia. Vivanco aboga por una “pureza trascendente” que converge, como puntualiza García de la Concha, con la “liberación de la soledad” [García de la Concha, 1987, 62-66]. Así, postula un retiro ascético estético que verbaliza su deseo de alejamiento del resto de los seres humanos: “Y yo no puedo permanecer frente a vosotros / sino lanzándome a morir en la región de mi pureza”¹⁴². Confróntese con los poemas de *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja — también redactado en años similares, de 1935 a 1938—, donde la integración del dolor y la superación de la soledad se resuelven en una clave humanista bien distinta. Los modelos e intereses poéticos originarios, pues, pueden ser los mismos (Neruda, Alberti, Jiménez; dolor, soledad, ansias de pureza), pero los resultados bien diferentes. Los temas que Vivanco escoge en *Tiempo de dolor* se plantean desde un tratamiento que en Serrano Plaja se habrá dado ya entre los años 1932 a 1933 (*Sombra indecisa*), pero tras su revisión y aplicación poética (como se comprobará no demasiado efectiva), Serrano Plaja apuesta desde finales de ese mismo año 1933 por otras opciones literarias que irán cada vez más de la mano de una radicalización política revolucionaria.

Porque rehumanizar la poesía no va a ser siempre sinónimo de interés hacia los mismos aspectos humanos, tan rehumanizador puede ser la potenciación de los sentimientos amorosos en tanto que experiencia individual y cerrada, la religiosidad o el intimismo doméstico, como el canto al trabajo, la revolución o la proyección del sentimiento amoroso individual en la colectividad. Hacer de la rehumanización, sin entrar ya en los reduccionismos que se operen sobre la misma, la característica central de esta “generación del 36”, en definitiva, es casi no decir nada, pues a partir de ello cualquier

¹⁴¹ Arturo Serrano Plaja, *Destierro infinito*. Madrid, Ediciones Héroe, mayo 1936. Dentro de esta relación comparativa, en el caso de Vivanco es destacable la inicial fascinación, común a Serrano Plaja, por el Alberti de *Sobre los ángeles*, fascinación que lo conduce a una práctica vanguardista pero sin que suponga abandono de su acento religioso. Ello desembocó en un, por momentos, interesante poemario escrito entre 1927 y 1930 pero inédito hasta 1958, *Memoria de la plata*, Madrid, Rialp (Adonais, CLVI), 1958. Más adelante se comprobará la integración tan diferente que efectúa Serrano Plaja de las ideas del Alberti surrealista en la síntesis con el modelo juaneanoniano de su primer libro, *Sombra indecisa*. Vivanco, con el posterior desprestigio de la vanguardia, el camino político de Alberti y el magisterio de Rosales, desechará esta tendencia.

¹⁴² Luis Felipe Vivanco, *Tiempo de dolor*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre, 1940, p. 56.

autor puede incluirse en la nómina generacional. A no ser que se tenga en cuenta la totalidad del proceso rehumanizador, el mismo proceso que se origina en paralelo a la que después vendría a ser la línea de interpretación oficial de la historia literaria de los años veinte a través de la "generación del 27"¹⁴³. En otros casos, como el de Guillermo Carnero, se propone a veces una clasificación a partir de una comprensión tan plural del concepto compromiso que vacía de un contenido humano a la práctica de la poesía revolucionaria:

podemos hablar de compromiso "humano" y de compromiso social y político. Ambos surgen como alternativa opuesta al Modernismo y la Vanguardia, considerados como actitudes esteticistas, culturalistas y minoritarias [...]. El compromiso "humano" reclamará un arte que ofrezca un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales. El compromiso social o político exigirá que el artista abandone la subjetividad individualista para ocuparse de asuntos de dimensión colectiva, llegando si fuera necesario al arte de propaganda y de combate¹⁴⁴.

Lo humano se convierte de este modo en sinónimo de individualismo y lo político en sinónimo sólo de representación colectiva, cuando esta última voluntad surge necesariamente de un idéntico impulso humanista. Porque estos dos niveles de compromiso o de rehumanización tienen la posibilidad de manifestarse como compartimentos estancos o de combinarse entre sí concretando unidades poéticas logradas. Muy logradas en poemas de César Vallejo, Miguel Hernández, Emilio Prados, Juan Gil-Albert o Serrano Plaja que, gracias a esta síntesis de intimismo y compromiso político, hacen añicos la típica minusvaloración artística de la poesía política y demuestran el tránsito por un espacio inédito en la lírica española del siglo XX: aquel en el que la esfera pública y la privada manifiestan su interacción. Pero esta combinación no se produce en todos los miembros de las distintas nóminas que se han propuesto para la "generación del

¹⁴³ La rehumanización legitima así, insistimos, cualquier inclusión en esta definición generacional de 1936. Prueba de ello es el flojísimo estudio de Graziella Francini, plagado de imprecisiones y abusos en la comparación de textos y procesos separados por años como si fuesen fruto de la misma circunstancia histórica. Así, opina que "hay un broche que reúne a los dos bandos, la *actitud* que crea generación: la humanización y la sencillez de la forma; inmediata esta última en el *Romancero*, clásica en los que escriben bajo el signo de Garcilaso. La poesía de guerra es humanísima [...]; pero humana es también la otra, ya que canta los temas del hogar; y el material amoroso que en ella florece es el que se vive todos los días, aunque depurado en la forma garcilasista; su mundo no es arcádico, sino castizo, [...] He aquí, pues, el signo de la generación del 36: solidaridad humana, solidaridad con el dolor y el desamparo del hombre, con su protesta y su soledad, y solidaridad también de la belleza", *La generación poética de 1936*, Milán, Vita e Pensiero, 1990 pp. 26-27. Poco más hay que añadir cuando interpreta como "rebotes del '36" la poesía exiliada de Alberti, Moreno Villa, Guillén, León Felipe... Un concepto de lo humano como éste, es, en conclusión, inoperante por excesivamente generalizador y no responde a una lectura de las dinámicas poéticas de estos años.

¹⁴⁴ Guillermo Carnero, "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta" [1989, 257-258].

36". Tampoco, como se ha destacado, el contenido humano de sus poéticas conlleva el tratamiento de unos mismos temas o estilos, la recuperación de la tradición en términos equivalentes ni la búsqueda de unos fines semejantes.

Como expresaba José Luis Sánchez-Trincado poco antes de julio de 1936, el "arte nuevo" se definía en esta voluntad rehumanizadora, sí, pero como tendencia aún en busca de definición, en pleno desarrollo y debate de propuestas, todo aquello que luego alteraría el curso de la guerra: "Creemos que se puede hablar ya hoy —1936— de la vida de casi media docena de años y de la pasión del arte nuevo. Naturalmente, están sin estudiar detenidamente los fenómenos que acompañan a la aparición del arte nuevo; ni nos es posible definir aún qué cosa sea esta nueva modalidad, precisamente"¹⁴⁵. Por eso Guillermo Carnero puede determinar diversas direcciones, ampliables, a partir del *corpus* de algunos de estos poetas, dando idea de lo inadecuado de algunos reduccionismos: "1. La herencia del Modernismo, de Juan Ramon Jiménez y del 27 vanguardista neogongorino, popularista y cancioneril [...]. 2. La humanización extrema e *impureza*: *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, *Destierro infinito* de Serrano Plaja. 3. La humanización mesurada e intimista, con la lección de Bécquer, Machado, Cernuda y Salinas, la adición de un ingrediente religioso, la atención a los poetas del XVI y los místicos [...]. 4. El anticipo de lo que será el garcilasismo de posguerra, con la recepción de la cosmovisión de Guillén [...]. 5. La actuación de la generación durante la Guerra Civil: a) En el bando franquista [...]. b) En el bando republicano"¹⁴⁶.

No se pretenden negar los nexos existentes entre los integrantes de los diferentes grupos literarios y generaciones históricas que conviven, con notable rendimiento en todos los casos, en este final de nuestra Edad de plata. Es evidente el entendimiento y participación en muchas plataformas comunes de autores como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti, Vivanco, Serrano Plaja y el largo etcétera de la intelectualidad de los años veinte y treinta. Es evidente también la coincidencia en la tendencia rehumanizadora de buena parte de ellos. Pero todo esto ha de situarse en un

¹⁴⁵ José Luis Sánchez-Trincado, "Pasión del arte humano", *Ardor: revista de Córdoba*, I (primavera 1936), s.p. Reproducción facsimil, [Barcelona], Servicio de Publicaciones de la Exema Diputación Provincial de Córdoba, Colección Renacimiento de Sevilla, César Viguera, 1983.

¹⁴⁶ "La generación poética de 1936... hasta 1939" [Carnero, 1989, 254]. La misma revista antes citada, *Ardor*, da cuenta de algunas de estas direcciones al ver compuesto su índice con un apoyo juanramoniano, "Y alerta", al que sigue un poema tan significativo como el de "La voz cautiva" de Emilio Prados o "Esto es el comienzo" de Concha Méndez, y colaboraciones varias de Azcoaga (quien reseña *Donde habite el olvido*), Díez Crespo, Pérez Clotet, Federico Muelas, Rogelio Buendía o Rafael Manzano, exponentes de esas otras líneas de la humanización, a decir de Carnero, como la juanramoniana, la popularista o la intimista y becqueriana.

análisis general de época que dé cuenta de las diferencias, no en una definición global que sirva para unirlos en bloque a un mismo proyecto estético. Como es lógico, normal es que aparezcan un mayor número de coincidencias entre los poetas más jóvenes por el número de experiencias históricas, culturales y sociales compartidas y que ciñen a la formación de toda generación histórica¹⁴⁷. Es acertado, pues, asociar en una definición común a estos poetas a través del concepto de la rehumanización, lo que no es aceptable es que en esta lectura se hayan olvidado tan frecuentemente las propuestas anteriores a 1936 y que, sospechosamente, esto se dé con más intensidad por lo que respecta a las tendencias sociales y comprometidas. De ahí que la opinión de María del Pilar Palomo, quien sitúa a la rehumanización poética como "elemento básico de unión" de los componentes de los autores del 36, no sea plenamente efectiva si no se aluden a estas dinámicas relegadas. Sólo entonces a la luz de esta circunstancia adquiere toda su oportunidad el matiz de que

ese proceso no es privativo de las jóvenes promociones. Y sin embargo, si es evidente que en esas jóvenes promociones, surgidas en torno al 35, la *humanización* poética no es el término de una evolución sino, generalmente, un punto de partida. Se acepta, por supuesto, la lección de perfección formal del 27, pero se salta por encima de ella —en cuanto poesía deshumanizada— para buscar otros valores esenciales en el plano del contenido¹⁴⁸.

Teniendo en cuenta que este salto al que hará alusión Serrano Plaja ya en sus artículos del año 1932, en su caso se realiza a partir del ejemplo de Alberti, el mismo modelo que Serrano Plaja va a tener como referente a lo largo de una evolución estética que parte de la convicción humanizada de la obra de arte. Ejemplo al que añadirá otra serie de procedimientos como son la potenciación de premisas de las poéticas machadianas y unamunianas o la reformulación de esta rehumanización a partir del ejemplo de la impureza de Neruda. En la misma línea, José Carlos Rosales distingue los intereses de los poetas en los años treinta con respecto a las décadas anteriores: "si los poetas durante la década de los veinte se habían propuesto como meta fundamental la renovación del lenguaje literario, durante la década de los treinta la poesía y la literatura se plantearon como objetivo primordial comprometerse con la realidad humana en su sentido más

¹⁴⁷ Al respecto, son pertinentes algunas de las precisiones efectuadas por Ignacio Soldevila Durante en "Para la renovación de la historiografía de la literatura: la generación de 1936 en sus comienzos", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, X, 3 (primavera 1986), pp. 451-462, pues aplica básicamente la perspectiva sociológica propia del sistema generacional, pues es la sociología, en definitiva, el lugar desde el que se originó este método.

¹⁴⁸ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*. Tomo VI. Época contemporánea, novena edición ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 212.

amplio, centrándose sobre todo en sus dimensiones existencial e histórica"¹⁴⁹. Pero de nuevo encontramos esa indefinición básica, "humanización extrema e *impureza*", "humanización mesurada e intimista", "realidad humana en su sentido más amplio" o "humanización poética", son términos imprecisos que permiten que esta vocación rehumanizadora sirva para explicar las coincidencias con los fines perseguidos por distintos poetas. Una incapacidad de precisión propia de los mismos tiempos en que este debate se generó pero que no es del todo válida en los análisis de historia de la literatura que se realizan más de sesenta años después¹⁵⁰.

Porque en este sustrato de elementos comunes, ha de tenerse presente que si bien se perfila un haz de influencias similares en algunos de estos poetas, el momento en que se producen y el cómo se dan estas influencias muchas veces no es ni tan siquiera similar. Se ha aludido a que en Serrano Plaja, junto a su pronta afiliación política hacia el compromiso de izquierda que es detectable desde los primeros treinta, los postulados teóricos y poéticos en muchas de sus nociones básicas coinciden con los de Rosales o Vivanco (el punto axial de la soledad del creador, por ejemplo). Sin embargo, estas coincidencias tienen una expresión más pronta, y por ello más inmadura e ineficaz poéticamente hablando, en la obra de Serrano Plaja que en la de Rosales o Vivanco: *Sombra indecisa* se escribe a lo largo de 1932 y 1933 y se publica en 1934 cuando ya ha roto en buena medida con los supuestos que apuntalan este libro; *Abril* es de 1935 y *Cantos de primavera* de 1936, y cuajan, sobre todo el primero y gracias a un periodo de gestación más reposado, en una notable síntesis de tendencias de las vanguardias artísticas y puristas que ya han sido para entonces desdeñadas por Serrano Plaja. Por otro lado, el origen de estas coincidencias se sitúa, en gran medida, en una idéntica influencia de Juan Ramón Jiménez que se manifiesta en distintos discursos ejecutados a raíz del salto integrador sobre los poetas del 27, y el grupo del 27 es tan variado como lo serán estas prácticas discursivas. Ricardo Gullón recoge una anécdota muy apropiada que ilustra esta diferenciación: "en aquella época,

¹⁴⁹ José Carlos Rosales, "Luis Rosales: una poética de la memoria" [Wahnón y Rosales, 1997, 61].

¹⁵⁰ José Carlos Rosales tiene en cuenta esta pluralidad y convivencia de distintas promociones y propone tres líneas básicas para esta rehumanización. Una primera línea que potencia a Bécquer como "símbolo de la autenticidad sentimental que debía presidir, por encima de cualquier moda literaria, la ejecución del poema" frente a "la búsqueda obsesiva de una belleza básicamente formal" de los años veinte (pero se deja de lado así la decisiva influencia becqueriana sobre, no ya Jiménez o Machado, sino sobre el surrealismo albertiano de *Sobre los ángeles*). Una segunda línea donde frente a la "exuberancia verbal" de Góngora se alza la poética "de corte más equilibrado o clasicista" de Garcilaso, algo común a Salinas, Cernuda, Hernández o Rosales y que justificará la preferencia hacia formas como las del soneto (aunque la acusación de gongorismo hacia Hernández no se menciona, ni tampoco la lectura romántica de Garcilaso hecha por Altolaguirre a la que ya se aludió). Y una tercera línea definida por la influencia de *Residencia en la tierra* y la propuesta nerudiana de una poesía sin pureza [Wahnón y Rosales, 1997, 62-64].

Rafael Alberti aludía desdeñosamente a los poetas “que escriben versos a la novia”, y Luis Rosales medio se sorprendía, medio se abochornaba al oírle, pensando en cuántos de ese tipo llevaba él en el bolsillo” (Gullón, 1965, 1)

Serrano Plaja también debió ser de los que guardaban poemas de ese tipo en sus bolsillos, pero basta con comprobar cómo resolverá cada uno de ellos el tema amoroso a partir de unas idénticas premisas de humanización e integración del componente intimista. Por otro lado, la ruptura con el magisterio juanramoniano se da en Serrano Plaja a partir del ejemplo politizado de Alberti y de la radicalización del componente romántico en su poética —y que mucho debe a Cernuda— en su camino hacia el compromiso, lo que se evidencia en *Destierro infinito* y en sus poemas para *Caballo verde para la poesía* de 1935, poemas que inauguran un nuevo proyecto en su obra que, veremos, marca notables distancias con Alberti, Cernuda y Neruda. Rosales, sin embargo, tras pasar también, como ya se citó, por una fase de aprendizaje juanramoniano, opta en su fundamental *Abril* de 1935 por una reelaboración de la poética del *Cántico* de Guillén, pero prescinde de su afán de trascendentalización intelectualizada para sustituirla por otra de tipo amoroso y religioso, lo que añade un contenido subjetivo que aprovecha la línea saliniana de *La voz a ti debida*¹⁵¹. Con ello, se ha dicho que Rosales se coloca en un nivel de rehumanización

¹⁵¹ En el magisterio saliniano de Rosales y su grupo se constata de nuevo la recuperación de los elementos románticos potenciados por los poetas del 27 a partir de la entrada en el debate poético del concepto rehumanización. Pero esta misma pretensión no es la que determina, por ejemplo, la valoración de la poesía de Salinas a partir de la publicación de *La voz a ti debida* por parte de Rosales o Vivanco, como demuestran sus reseñas al mismo en *Cruz y Raya*, conjuntamente con la de José María Quiroga Pla, “El espejo ardiendo”; Luis Rosales, “Dulce sueño donde hay luz” y Luis Felipe Vivanco, “Amor suficiente”, las tres en el número 11 de *Cruz y Raya*, Madrid (febrero 1934), pp. 99-116, 118-127 y 129-134 respectivamente. Rosales destaca, por ejemplo, en la línea guilleniana mostrada en su primer poemario *Abril* (1935), la “apasionada objetividad” de Salinas y su creación de un paraíso amoroso ante el “deseo de evasión” que termina asimilando un sentimiento de conocimiento religioso. Como indica Wahnón, Rosales aprovecha la reseña para realizar “una severa crítica de la lírica moderna y aboga por una recuperación de la unidad espiritual de la poesía clásica”, “Introducción” a Sultana Wahnón y José Carlos Rosales (eds.), *Luis Rosales, poeta y crítico* [1997, 18-19]. La opción de Serrano Plaja por Alberti o Cernuda en vez de por Salinas, es indicativa de trayectorias futuras. Si Alberti o Cernuda, como ya se ha indicado, proponen una reactualización romántica que permitirá la defensa de un compromiso explícito previo paso por el surrealismo, en el caso de Salinas su ámbito de reivindicación de lo humano a partir de una conciliación con el tratamiento amoroso idealizado es fácilmente manipulable hacia el enfoque intimista de las renovaciones propuestas por Juan Panero, Vivanco o Rosales. Sobre este tratamiento de lo amoroso, véase la edición de Montserrat Escartín a Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra, 1996. Sin embargo, conviene tener presente que también Azcoaga da su interpretación al poemario en “Poesía y plegaria”, *Fronte literario*, Madrid, 4 (20 de junio 1934) y que Pedro García Cabrera considera que el poemario de Salinas es comparable al paso que dice Alberti desde *Sobre los ángeles* a *El Hombre deshabitado* en cuanto a su grado de compromiso humano. Es decir, una lectura en clave neorromántica y rehumanizadora (“Pasión y muerte de lo abstracto en *La voz a ti debida*”, *Gaceta de Arte*, Tenerife (mayo de 1934), 97). Bergamín publicó otra reseña, más abarcadora de todas las tendencias, “Poesía de verdad” en *Luz* (30 de enero de 1934), indicando el cambio de Salinas en sintonía con las transformaciones que se estaban operando. Contrapone poesía de verdad y poesía de mentira a partir de su carácter esteticista o humano. Salinas se habría alejado del acento esteticista y convertida su

bastante más cercano a los postulados de las diferentes acepciones del purismo poético y que se corresponderían, como se hizo alusión, a esa segunda fase de la pureza a partir de la potenciación de algunos argumentos de Brémond que se teorizan desde *Cruz y Raya*¹⁵². Una idea que convendría matizar en la línea de lo que Sultana Wahnón ha precisado al referirse a la obra crítica del Rosales de los años anteriores a la Guerra civil:

la primera poética de Luis Rosales [y por extensión la de sus imitadores] no puede explicarse sin tener en cuenta tanto el conflicto con la poética del 27, cuanto sus compromisos con un cierto pensamiento tradicional y católico que acabó encontrando un cauce de expresión en la Falange. Si bien es verdad que el modelo de Garcilaso no inspiró sólo a los poetas de la llamada generación del 36, en mi opinión la poética garcilasista defendida por éstos no era del todo equiparable a la rehumanización general de la poesía en los años treinta [Wahnón y Rosales, 1997, 18].

Rosales usará en su ensayo de mayo de 1936 "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española", publicado en el número 38 de *Cruz y Raya* (pp. 67-101), la figura de Garcilaso para definirla en oposición a Góngora, o, mejor dicho, para oponer renacimiento a barroco y el implícito juego de oposición contenido hacia homenajes de antaño. En otra ocasión, Wahnón ha concretado con más detalle el significado de este texto de Luis Rosales y lo considera dentro de los preliminares de la estética garcilasista fascista

poesía en verdadera en la medida que "tiene razón de ser humana, o sea, razón de ser moral", siendo así un baremo de la "nueva poesía española" y su "ruta": "la que separó, arrancándose, desgarrándose, por su propio ímpetu o voluntad, de aquel esteticismo pseudo romántico de las postrimerías del diecinueve y principios del veinte", reproducido en *Repertorio americano. Semanario de la Cultura Hispánica*, Costa Rica, XV, 674, tomo XXVIII, 10 (10 de marzo de 1934), p. 160. Completó su crítica en "Este amor que inventamos. Verdad de poesía", *Luz* (6 de febrero de 1934), recogidos en José Bergamín, *Prólogos epilógicos*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos, 1985, pp. 15-25. Con todo ello, se refuerza también la idea de los diferentes niveles señalados que se dan tras el concepto de poesía pura. No se olviden tampoco, en relación con los contactos con el 27, otros datos como los de la amistad entre Rosales y García Lorca, evidenciada ya en la reseña al *Romancero gitano*, "La Andalucía del llanto (Al margen del Romancero gitano)", *Cruz y Raya*, Madrid 14 (mayo 1934), pp. 39-70, y polémicamente esgrimida después durante años a raíz del asesinato de García Lorca. El poeta granadino influye en el Rosales más juvenil e inmaduro antes de su llegada a Madrid; él mismo habla de un poemario titulado *Romances de colorido* que no conservó y que "era más lorquiano que el mismísimo Romancero gitano" [Rosales, 1983, p. 21]. La influencia de García Lorca, sin embargo, poéticamente hablando será casi nula a partir de *Abril* y, como de nuevo apunta Wahnón, su estudio del *Romancero gitano* es un pretexto para desarrollar "una teoría del ser andaluz" que polemiza con las ideas de Ortega que luego se extenderá a otros ensayos donde se "desarrolla el tópico (común a los intelectuales falangistas) de la decadencia de la poesía española" [Rosales, 1983, 19]. Muy duro será el aprovechamiento que Serrano Plaja efectúa de la obra lorquiana.

¹⁵² Véanse los artículos de Rosales ya citados y el análisis que de este importante libro realiza Antonio Sánchez Zamarréño [1986, 35-86]. Otros poetas van a seguir el ejemplo de Rosales al optar por soluciones estéticas similares: Germán Bleiberg (*El cantar de la noche*, 1935; *Sonetos amorosos*, 1936), Luis Felipe Vivanco (*Cantos de primavera*, 1936); Juan Panero (*Cantos del ofrecimiento*, 1936)... La reiteración del término canto es bastante significativa de la sombra de Guillén. El impacto del libro de Rosales fue importante entre los poetas más jóvenes y creó escuela, recuérdese que fue con el que Bergamín abrió la importante colección de *Cruz y Raya* en sus Ediciones del Árbol, la misma en la que aparecerían a continuación poemarios fundamentales como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Poesías de Alberti*, la segunda edición de *Cántico*, *Razón de amor*, *Residencia en la tierra* o *La realidad y el deseo*.

de posguerra. En dicho ensayo se enjuicia que “toda la poesía española desde Góngora hasta el Siglo XX constituye un bloque estético homogéneo (y degenerado) frente a la poesía renacentista, ‘la poesía genuinamente española’, no puede entenderse más que como una deformación ideológica de la historia de la literatura española”, deformación que se explica por el “carácter indiscutiblemente político-ideológico de las tesis defendidas por Rosales” que hace que se niegue explícitamente no sólo al barroquismo y la poesía pura, sino también el realismo y el romanticismo frente a el genuino estilo español renacentista [Wahnón, 1998, 73-101]. Si destaco ahora este aspecto es por las distorsiones críticas efectuadas a posteriori y que la misma Wahnón ha explicado. El juicio crítico habitual ha destacado el hecho de que la poesía garcilasista incide especialmente en el valor comunicativo del lenguaje poético, y eso ha llevado a “considerar el ‘realismo’ como característica definitoria de la poética de la generación del 36” [1998, 83]. Algo falso para la reducida y manipulada comprensión de la “generación del 36” y que se rebate desde textos como el de Rosales, en el que Wahnón se extiende para explicar las diferencias entre “realidad” y “realismo”: “Dios se encuentra en la realidad y en el realismo no [1998, 99, n.1]¹⁵³. Es decir, la cuestión del realismo marca una división en la nómina de la llamada “generación del 36” o mejor dicho, en las líneas estéticas de los años treinta, el realismo o humanismo socialista y el realismo, en la acepción de Rosales, desde posiciones conservadoras que a su vez se pueden subdividir, como realiza Wahnón, en otros grupos como el fascista y el nacionalecatólico. Por eso, como explica Wahnón, “el modelo garcilasista no surge sólo como poética antagónica a la del 27, sino también como alternativa en el seno del bloque falangista al modelo estético fascista elaborado por Giménez Caballero”, sentando las bases de lo que tradicionalmente luego se ha aplicado como norma común de los primeros libros de los poetas de la “generación del 36”: “realismo trascendido de misterio, claridad expresiva, uso del verso”¹⁵⁴.

¹⁵³ Afirmación tras la que se ocultan las diversas razones del rechazo del realismo que ya estudió Berthel Hinz en *Arte e ideología del nazismo* (Valencia, Fernando Torres, 1978) —realismo como palabra incluida en la lista de “ismos” propia del arte degenerado y como término que evocaba la discusión surgida en el seno del arte y la literatura socialista—, y a las que añade Wahnón: “el realismo como movimiento artístico y literario estaba vinculado a una visión materialista, científica y racionalista de la realidad, que no podía ser del gusto de los ideólogos del fascismo” [1998, 84].

¹⁵⁴ Sultana Wahnón, “Las ideas estéticas de Luis Rosales entre 1934 y 1950” [Wahnón y Rosales, 1997, 139 y 147] Lo que se deja de tener en cuenta son las prácticas y subdivisiones del primer grupo, las variantes del realismo revolucionario de un Hernández, de un Alberdi, de un Serrano Plaja, un Gil-Albert... Los interesantes ensayos de Wahnón no tratan, y apenas sí mencionan, los otros discursos no ligados al fascismo, falta el análisis de la rehumanización social. De hecho su objetivo no es exactamente el que recoge el título de uno de sus ensayos, *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, pues sólo se estudia una parte de esta estética. En gran parte porque el mantenimiento de esa estética literaria de la

Los ejemplos de este sustrato común disparmente adaptado son muchos y mediante este ejemplo se ha podido comprobar que el análisis un poco detallado de éstos, confirman la lectura crítica propuesta sobre este grupo de poetas. Lo mismo puede aplicarse a otros modelos no correspondientes al grupo del 27. Existe una amplia resonancia de la poética machadiana en buena parte de los miembros de esta promoción. Serrano Plaja, como se verá más adelante, aboga, pública y prácticamente, por la figura de Antonio Machado ya en 1934 y nada menos que aprovechando la lectura del sevillano sobre el comunismo. Rosales o Vivanco, sin embargo, no lo hacen hasta bien entrados los años cuarenta y siempre con los antecedentes de una vergonzosa relectura machadiana en el sistema cultural franquista (hecho al que tanto debe la interpretación muy estrecha que a veces sufrirá Machado por parte de algunos componentes de la poesía social), tergiversación integradas en otras como la españolísima invención de la “generación del 98” de Laín Entralgo¹⁵⁵. Semejante es el caso de Neruda, quien no aparece en la poesía de Rosales como una clara influencia formal y temática (aunque con diferentes intenciones ideológicas) hasta esos mismos años cuarenta en los que Rosales es capaz de hacer una lúcida autocrítica a sus ideas anteriores¹⁵⁶. Lo criticable es que en declaraciones hechas

rehumanización social en los años cuarenta es obra de los exiliados y no de las prácticas del interior, que son las únicas tenidas en cuenta por Wahnón, eso sí en un estudio consciente de la complejidad y matizaciones que requiere el tema. José Francisco Cirre aporta una lectura muy interesante de todos estos procesos que cifra también en la fecha de 1936, marcando una dualidad sustancial concordante con lo expuesto anteriormente: “A las negaciones románticas de los postreros representantes del período, Rosales y sus continuadores oponen una nueva afirmación. El iniciador del movimiento cuenta con modalidad clásica — herrieriana —, una verdad — su verdad — y esta verdad es, también, trascendente en el mayor grado. Comienza como sencilla construcción amorosa y después, por el camino insondable del amor humano, se remonta al amor divino. A la contemplación de Dios, Padre y Señor de todas las criaturas. Los poemas de Rosales, harto a menudo, logran tonos hebraicos como los de su modelo. Mas su fuerte acento sálmico cambia, en los versos de sus seguidores, a una contemplación de los campos y los cielos y, a través de ellos, contemplación de la propia alma”, José Francisco Cirre, *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)* [1950], Granada, Don Quijote, 1982, edición facsímil de la edición mexicana, Gráfica Panamericana, 1950, p. 165. Años más tarde, Lechner sería de la opinión, en un juicio algo simplificador, que con los poetas de la “generación del 36” (Vivanco, los Panero, Ridruejo, Bleiberg y Hernández según su nómina), no se rehumaniza la poesía española (un privilegio que en todo caso correspondería a Alberti, Salinas, Cernuda o Prados), sino que en todo caso “empieza a ‘re Cristianizarse’ la poesía española”, *El compromiso en la poesía española del s. XX*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968, p. 114.

¹⁵⁵ Sobre la influencia de Antonio Machado véase José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska, 1983, pp. 124-151. Existe una nueva aproximación al tema hecha por Jiménez y Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002, un completo estudio donde, sin embargo, el espacio dedicado a la poesía republicana del exilio es muy exiguo, tan sólo breves apuntes a Gil-Albert y con mayor extensión a la obra de Juan Rejano; el resto se refiere sólo a poetas del interior. El caso de Leopoldo Panero es bien distinto, como lo es en general su situación con respecto a la obra de Rosales y Vivanco en estos años inmediatos a la guerra civil.

¹⁵⁶ Véase lo explicado por Sultana Wahnón, [Wahnón y Rosales, 1997, 127-163]. También destaca el caso de Leopoldo Panero, quien pasa de sus colaboraciones en *El Tiempo presente* o *Caballo verde para la poesía*, seguidistas de los patrones del chileno o de Aleixandre, a su, por lo general lamentable réplica al *Canto*

desde los años sesenta, Rosales muchas veces haya querido dar a entender que su contacto con las opiniones de Neruda le sirvieron para reafirmar, iniciar o reparar en sus aspiraciones sobre un arte humanizado ya desde el momento en que lo conoció en el año 1934, algo que su práctica literaria desmiente. Por contra, en Serrano Plaja, o más clara y polémicamente en Miguel Hernández, sí se detecta cómo se adoptan y reformulan los procedimientos nerudianos en sus libros de los años treinta. José Francisco Cirre creo que ajusta bastante bien los procesos, en una opinión que por provenir del exilio mexicano no ha sido asimilada por las interpretaciones más extendidas y canónicas:

Muchos de estos jóvenes [Rosales y sus seguidores] se agruparon en torno a Neruda e iniciaron una nueva revolución dirigida por el poeta chileno. Y sin embargo, lo curioso de este asunto es que Neruda —pese a su inmensa personalidad estética— influye poco o nada sobre ellos. Pero allí salieron otros rumbos a seguir. Un tipo de poesía bucólica y eglógica que recuerda la producción de esa clase en nuestro siglo XVI [1982, 165-166]¹⁵⁷.

Es decir, que la tan argumentada unidad de influencias generacionales no lo es tanto si se coloca a cada cual en su momento y el grado de significación que entonces posee dicha influencia concreta. Si en otro momento se indicaba la periodización de la rehumanización en dos fases, en la segunda, que se puede datar a partir de más o menos 1933, se crean, como también se indicó, dos tendencias mayoritarias a partir de una misma orientación hacia lo humano. De un lado la representada por *Cruz y Raya*, aquella que integrará la estética de Rosales, Vivanco, el primer Hernández o Bleiberg y caracterizada por la influencia de Guillén, Salinas, la lectura más clasicista de Garcilaso, la recuperación del siglo de Oro, Herrera, Rojas, Villamediana, las influencias de Maritain, Mounier y Zubiri, y la reintroducción consiguiente de la temática religiosa en el poema. Crean en parte con ello un frente de oposición, más allá de las coincidencias, a las propugnas de Neruda y a la tendencia politizada de la otra orientación, humanista, revolucionaria y comprometida. El origen de esta segunda tendencia también está en el 27, en Prados, el apoyo, personal más que estético, de Cernuda, y, sobre todo, en Alberti como modelo de proyección pública y vinculado al PC. Tendencia que sigue y debate, entre otras, las

general (1950), *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda* (1953); puede consultarse el estudio de Javier Huerta Calvo, *De poética y política: nueva lectura del "Canto personal" de Leopoldo Panero*, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial, 1996.

¹⁵⁷ Otra anécdota, recogida por Francisco Caudet, nos da la mejor definición de las posturas en aquellos años y de las distintas tomas de partido: "En una ocasión, Neruda estaba hablando de poesía con Luis Rosales y otros jóvenes poetas. En un momento dado, Neruda tuvo que poner fin al debate, diciéndole a Rosales: "Mi hijito, cuando pueda usted meter la palabra "camiseta" en un poema, venga a verme" (Serrano Plaja, 1978, XXXIII).

propuestas de las corrientes europeas del "realismo social", de Malraux o de Gide, y que adquiere conciencia de la necesidad de una mayor politización a partir de octubre de 1934; tendencia que aúna esta necesidad de contenido político con los manifiestos nerudianos sobre la impureza y que integra en sus filas poetas como Serrano Plaja, Miguel Hernández (fascinados por el ejemplo de Neruda y encaminados a la poesía revolucionaria) o Juan Gil-Albert. Por supuesto que entre estas dos tendencias mayoritarias hay un ancho territorio donde caben otras reacciones —la de *Nueva Poesía* frente a *Caballo verde para la poesía* o la de *Acción Española* como ejemplo del compromiso fascista—; rasgos similares —como el rechazo a la vanguardia y al purismo poético a lo Valéry—; influencias comunes —como inicialmente Juan Ramón Jiménez, Unamuno, el romanticismo o la progresiva valoración de autores clásicos—, etcétera.

En más de una ocasión, es la distinta apreciación y conclusiones de estos modelos similares la que ofrece también la mejor distinción entre estas dos actitudes. Para cerrar este capítulo recordemos un caso muy significativo que recoge varios de los procesos hasta aquí reseñados. En 1935, la revista *Isla* realiza una encuesta a raíz de la celebración del centenario de Bécquer; en ella la valoración global del Romanticismo se efectúa desde posturas bien distintas según sea el consultado. Junto a las generales y vagas muestras de apoyo al espíritu romántico y su traducción en una mayor importancia del contenido humano que abandone todo lo que de artificioso o pose tiene el romanticismo vulgarizado, hallamos opiniones más reveladoras del camino seguido por Serrano Plaja. Así, Enrique Azcoaga establece una diferencia entre el romanticismo del XIX, que "se cerraba al mundo", y el actual, marcado por la preocupación extraordinaria hacia "todo suceso exterior" como pueda ser "una revolución o una guerra". Mientras, Pla y Beltrán une directamente el romanticismo con la literatura social de la URSS: "el romanticismo se ha convertido en algunos países, principalmente en la Unión Soviética, en tendencias neorrománticas, muy acusadas entre los jóvenes escritores sociales. Estos escritores pintan en sus novelas a muchachos fuertes, sanos, con una capacidad de sacrificio formidable, en un continuo deseo de triunfo colectivo. Así creemos debe ser el Romanticismo literario"¹⁵⁸. Ya a las puertas de la guerra civil, la valenciana *Nueva Cultura*, por seguir con esta línea de interpretación del movimiento romántico, reaparece tras la victoria del Frente Popular, una nueva etapa de la publicación en coincidencia con el inicio de una

¹⁵⁸ "Primera encuesta de *Isla*. La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo", *Isla*. Cádiz, 7-8 (1935), s.p.

nueva etapa política con “luces más optimistas que iluminan ahora nuestro camino”. Junto a ello, la edición de una revista complementaria, Problemas de la Nueva Cultura, “que responde al desarrollo de nuestra lucha ideológica en el seno de las minorías intelectuales, a las que hay que combatir o atraer”, que se estrena con un primer (y único) número dedicado al romanticismo en el que la lectura revolucionaria y comprometida del mismo alcanza su apogeo. En la confección y participación del mismo colaborará Serrano Plaja.

Todo lo dicho no supone, como ya se ha visto y se continuará evidenciando, la negación de los parámetros comunes, las coincidencias estéticas y las relaciones de amistad que definen muchas veces a estos poetas entre los que se encuentra Serrano Plaja, aspectos que se mantendrán también durante su exilio. Pero no creo que todas las precisiones en que se han insistido en estas páginas estén de más porque suscribo la opinión de Jordi Gracia cuando en el año 2000, y reseñando la interesante monografía de Sultana Waluón acerca del grupo *Escorial* y el conjunto de ensayos sobre la literatura e ideología del fascismo español, apuntaba que la autora desmiente, aunque con alguna precisión problemática, la generalizada idea de la participación de este grupo en el proceso de liberalización de la cultura española. Confusionismo entre liberalismo y falangismo que denota que “la integración de *Escorial* en un conjunto mayor, está por definir todavía, y se llama cultura fascista española. [...] España tuvo una cultura fascista, y tengo la sospecha de que anda todavía muy pobremente contada en los libros, estudios y ensayos que pueden llegar hasta el lector de hoy”¹⁴⁹. Con lo cual, en todo caso, lo que está pendiente es la definición exacta de esta cuestión para que, al menos, quede en evidencia cómo ciertas interpretaciones, que eluden los orígenes ideológicos de ciertas trayectorias estéticas, terminan incluso proponiendo la identificación casi absoluta de poéticas muy diferenciadas con el argumento de una rehumanización no problematizada, ahistórica, esencialista. Claro que para ello deberíamos también problematizar otras etiquetas igualmente no aplicadas con demasiado rigor, tales como la deshumanización global de las estéticas poéticas de los años veinte. De todo ello se irá dando cuenta a lo largo del análisis de la trayectoria de Serrano Plaja.

¹⁴⁹ “El pasado oculto: cultura y fascismo en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599 (mayo 2000), pp. 145-149. Evidentemente, a esta carencia intenta dar solución el propio Gracia cuatro años más tarde en *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* [2004].