

**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**

## CAPÍTULO II

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

*Escribir es defender la soledad en que se está.*

María Zambrano

*El mundo no necesita venir de un dios. Sea como sea, aquí está el mundo. Pero si necesita ir a él. ¿Que dónde está? Por eso existe el poeta. [...]*

*El poeta no es social. Por eso cae en el claustro de Dios como San Juan de la Cruz, o en la soledad sin Dios, la más triste de las vidas humanas, si la poesía no alcanza prestigio divino. [...]*

*El poeta es un místico sin dios necesaria.*

Juan Ramón Jiménez

#### 2.1. — ESBOZOS DE UNA POÉTICA: UN PRIMER TANTEO A LA TRADICIÓN EN LOS ARTÍCULOS PARA *EL SOL* DE ARTURO SERRANO PLAJA<sup>160</sup>.

Buena parte de esta lectura sobre la tradición inmediata de la que se han comentado algunas muestras se realiza en el caso de Serrano Plaja en la serie de artículos, concretamente diez, que publica en el diario madrileño *El Sol* a lo largo de 1932<sup>161</sup>. En uno de estos artículos, como se mencionaba al iniciar este trabajo, 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 deseo de inventar originalidad”, el mismo punto que pronto se verá es el atacado por Azcoaga en un programático artículo que explica la génesis del primer poemario de Serrano Plaja<sup>162</sup>. El cambio se da sin rupturas estridentes,

<sup>160</sup> La totalidad de estos artículos se reproducen en Apéndice.

<sup>161</sup> Como recuerda Sánchez Barbudo en su “Autobiografía intelectual”, “por aquella época, hacia fines de 1931, comenzó a aparecer en *El Sol* una página literaria en la que se dio cabida a algunos jóvenes, como Maravall y Leopoldo Panero, y ahí publicamos también Serrano Plaja y yo. [...] En el pequeño mundo literario español de entonces, publicar un artículo en esa página de *El Sol* suponía, si no la gloria, sí cierto reconocimiento” [1984, 25].

<sup>162</sup> Arturo Serrano Plaja. “Matlces de una generación. Arte nuevo y joven poesía” [1932, 2]; Enrique Azcoaga. “La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso” [1933, 2-3]. Antes no se ha mencionado, por no ampliar la relación del romanticismo con vanguardia y el compromiso con aspectos marginales, la relación existente entre estas opiniones de Serrano Plaja y las expuestas por Manuel Abril en su ensayo “Romanticismo, clasicismo, goticismo”, *Revista de occidente*, Madrid, IV, LIV (diciembre 1927), pp. 351-383, donde se critica al romanticismo más tópico y convencional y se reivindica una lectura catolicista del mismo. Es obvio también la amplitud del debate que ahora Serrano Plaja intenta conciliar con una fórmula como ésta, pues no se han de olvidar, salvando las muchas distancias existentes, las vindicaciones que un Ramiro de Maeztu, en oposición a lo romántico, realizaba del clasicismo en artículos del año 1926 (“Clasicismo y romanticismo” u “El nuevo clasicismo. El ideal de cultura” publicados en el bonaerense *La Prensa*), artículos de los que se desprendía la conclusión de que “la nueva cultura, y por lo tanto también la nueva política, habría de basarse en un ideal trascendente y religioso”, tal y como acierta a resumir Genoveva García Queipo de Llano [1988,

la meta es alcanzar "el hallazgo de un reposo sereno". Es interesante determinar cuál es en concreto la posición de Serrano Plaja con respecto a la tradición artística inmediatamente anterior y que todavía sigue siendo la norma de la actualidad literaria en 1932. En concreto, Serrano Plaja traslada las ideas de Franz Roh a la dinámica española para exponer su visión<sup>163</sup>. Siguiendo su análisis sobre el arte contemporáneo, determina que únicamente propuestas de tipo realista son las que atemperaban el ambiente vanguardista mediante la aportación de lo que Roh considera una restitución de la "objetividad". Objetividad en tanto que devoción por el objeto, por la "magia del ser" (281), lo que provoca la captación en el espectador de una "espiritualidad" que no renuncia a las cosas sino que dimana de éstas. Roh afirma que lo que el pos-expresionismo quiere destacar es "este milagro de una aparente persistencia y duración, en medio del fluir demoníaco; este enigma de quietud en medio del general devenir" (285). Pero también supone esta tendencia la pretensión de "ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo, de lo conformado minuciosamente, oponiéndola a la vida, eternamente fragmentaria, hecha de harapos, como arquetipo de integral estructuración" (300-301)<sup>164</sup>. En definitiva, Roh está utilizando el término de "realismo mágico" para ilustrar no la copia de la naturaleza sino la construcción de la forma primordial de los objetos, con lo que su ensayo encaja

---

[34]. Son datos que de nuevo subrayan la dependencia inicial de Serrano Plaja de sectores como los de *Nueva Revista*, más próximos a una de las tendencias puristas (la de Juan Ramón Jiménez y Brémond), y su consiguiente moderación ideológica, cercana al modelo definido por el omnipresente Ortega. El mismo aprovechamiento de estas ideas se da también en un artículo posterior sobre Bécquer, "Éstampas románticas. Bécquer", *El Sol*, Madrid, XVI, 4728 (8 de octubre 1932), p. 2.

<sup>163</sup> El crítico de arte alemán publicó en su país en 1925 un famoso estudio, *El realismo mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, que rápidamente extendió sus tesis por toda Europa, donde exponía las diversas formas de concebir y aplicar el realismo por aquellos años. Fernando Vela lo tradujo para el sello editorial de *Revista de Occidente* en 1927, edición que ha sido reeditada facsimilarmente en Valencia por el IVAM en 1999. Las citas de Roh se toman del avance, "Realismo mágico", que de dicha traducción hizo *Revista de Occidente*, Madrid, V, XLVIII (junio 1927), pp. 274-301. Muchos años después, Serrano Plaja sigue haciendo uso de la etiqueta, con significación bien distinta y en un contexto del todo diferente, en su cervantino estudio *Realismo "mágico" en Cervantes: "Don Quijote" visto desde "Tom Sawyer" y "El idiota"*, Madrid, Gredos (B.R.H. II, Estudios y ensayos), 1966. (Existe una edición inglesa: *"Magic" realism in Cervantes: "Don Quixote" as Seen Through "Tom Sawyer" and "The Idiot"*, traducción de R.S. Rudder, Berkeley, University of California Press, 1970).

<sup>164</sup> Como afirma Francisco Calvo Serraller, las teorías de Roh "al margen de unos principios generales [...] no tuvieron una impronta formal inequívoca, y por ello se entredan con movimientos y tendencias afines dentro de lo que, en esta época de entreguerras, se conoce como "los realismos"', lo que explica la convergencia en España, por ejemplo, de nombres como "Arteta, Elías, Frau, Ismael, Maruja Mallo, Lahuerta, Ponce de León, Olasagasti, Palencia, Oramas, Sacharof, Souto, Ucelay, Togores, Vázquez Díaz, Gaya, Sunyer, etcétera, que aparecen junto a nuestros más notables vanguardistas internacionales", nómima con la que Serrano Plaja tuvo relación directa en más de un caso (Souto, Alberto, Palencia, Mallo o Gaya; véase, por ejemplo, su "Exposición Souto", *Hoja Literaria*, Madrid (marzo 1933), p. 9, ilustrador a su vez de la revista). Francisco Calvo Serraller, "Sobre el realismo mágico de entreguerras", *El País*, *Babelia*, 292 (7 de junio 1997), p. 21. Significativamente, Díaz Fernández también recurre a las argumentaciones de Roh en su explicación de la evolución hacia el realismo y el contenido humano que detecta en el "arte del futuro"; *El nuevo romanticismo* [1985, 89-94].

perfectamente con las teorizaciones de Ortega y Gasset, Antonio Marichalar o José Antonio Maravall, defensores de la poesía pura o “deshumanizada” [García, 2001, 49-51]. De ahí que Serrano Plaja ligue el término de Roh con “un grupo de poetas —Gerardo Diego, Pedro Salinas, García Lorca, Guillén, Alberti—” que “brotan entonces como simbólico nexo que ha de enlazar este movimiento con una presente generación española”. No se establece una ruptura total, los poetas citados han sido quienes han profundizado en “las cosas por sí mismas, en su propia alma, dejando a un lado el grito y la especulación que sobre ellas pudieran lanzarse como interesada perspectiva de grupo”. Ellos han realizado, podría decirse, lo que Cano Ballesta denomina “orientación hacia el objeto exterior”, tan bien ejemplificado en el verso de Guillén “dependo de las cosas” [Cano Ballesta, 1996, 7]<sup>165</sup>. Existe, pues, una ligazón con los frutos de la llamada poesía pura española a la vez que con otros logros de la vanguardia, una lectura algo confusa que conduce, en esta y otras ocasiones, al uso de términos despectivos al hablar del surrealismo francés a la vez que se están reivindicando obras como las de Cernuda o Alberti<sup>166</sup>. Y es un engarce que Serrano Plaja establece, para empezar, a partir del “homenaje que los ángeles albertianos ofrecen a Bécquer”. Alberti ha hecho “más íntimo aún el contacto con esta juventud” que recibe de esta manera y “sin intermediarios la emocionada vibración de un sincero sentimiento creador”. Soria Olmedo, al determinar las manifestaciones críticas de la vanguardia en *Revista de Occidente*, considera la publicación de las tesis del alemán como una muestra palpable del “antirromanticismo de la revista”, con lo que la mención de Roh y el traslado de su concepto a los del 27 es suficientemente reveladora del sistema interpretativo que está asumiendo Serrano Plaja aunque no sea del todo consciente de ello<sup>167</sup>. Pero en la época también se usó el término de “realismo

---

<sup>165</sup> El verso de Guillén corresponde a la sección VI del poema que abre *Cántico*, “Más allá”. Cito por la cuarta edición de *Cántico. Fe de vida*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 23.

<sup>166</sup> Este punto lleva, por extensión, a las peculiaridades de la, en muchos momentos, particular traslación y desarrollo de las vanguardias históricas en España a la que se ha aludido anteriormente. Con reservas, para el aspecto mencionado arriba, pueden recogerse algunas de las apreciaciones que 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.

<sup>167</sup> Andrés Soria Olmedo, acertadamente, indica que el análisis de Roh es “un trabajo muy influido por la “*Neu Sachlichkeit*”, que como recuerda Hans Mayer, vuelve a la tradición de la “*Aufklärung*”, frente al conjunto del expresionismo, heredero de Rousseau y el *Sturm und Drang* [1988, 180-181]. También A. Leo Geist ha señalado la coincidencia de las ideas del teórico alemán con las premisas del modelo poético de Jorge Guillén [1980, 145-150]. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz recuerdan, por su parte, la división en dos líneas de la tradición expresionista, por un lado la “nueva objetividad” y por otro el “realismo mágico”; según predomine un arte ‘verista’, comprometido a nivel de cotidianidad e incluso político, o un arte más interesado en objetos válidos intemporalmente, clasicista. En la jerga de los veinte, la “nueva objetividad” sería el ala izquierdista (en la propia terminología de Hartlaub) y el

mágico” para definir la reacción contra el cerebralismo cubista o abstracto. Por ejemplo, Sebastián Gasch así lo interpretó para *La Gaceta Literaria* cuando se refería a que “hablando del papel que juega la realidad en las obras de los artistas actuales podríamos decir que se la somete a leyes mitad intelectuales y mitad poéticas. Una fusión del cubismo y del surrealismo, diríamos”<sup>168</sup>. Y es justamente eso lo que en parte (y sólo en parte pues se remite al romanticismo y no al surrealismo) define el juicio de Serrano Plaja: la reivindicación albertiana de Bécquer, de lo romántico, es lo que salva, o al menos une, a la anterior promoción con la juventud actual de la que se hace portavoz en su artículo Serrano Plaja. Un colectivo juvenil del que no se menciona ningún nombre y del que se cifra su revelación en el desarrollo de la personalidad poética de cada uno, personalidad que se gesta en el silencio. Es una generación que “marcha sin caminar”, que están quietos, “quietud, sí, pero de éxtasis, que es la mayor dinamicidad”. Primera aparición de conceptos muy vagos que van a resultar familiares tras la lectura conjunta de sus textos de estos años.

Pero la operación de recuperación no ha terminado. Más que la continuidad matizada (recuérdese que se destaca la filiación romántica mediante la reivindicación de Bécquer) con lo anterior, se desea dar un salto hacia atrás de mayor alcance. Un salto en que se desdeña el “típico surrealismo francés” porque carece de “verdadera vibración emotiva” y en el que “la más joven mozalbetería de ahora” opta por otra corriente. No se trata de “volver a la tradición”,

sino tirar de ella, incorporándonosla, hasta que cobre, al contacto nuestro, el calor de nuestra vida; es decir, sin enterrarnos para estar a tono con la leyenda bajo el polvo de los viejos archivos tradicionalistas, sino reviviendo esta tradición con nuestra juventud hasta hacerla daño incluso; quizá tirando a nuestra historia de las barbas, en las de nuestros bisabuelos, y llegando hasta ellas encaramándonos a sus nietos; arrancando si es preciso las barbas al 98, pero cariñosamente, queriendo aprender, aunque para ello tengamos que manchar a sus nietos —nuestros padres—, al escalarlos, también afable, infantilmente<sup>169</sup>.

---

“realismo mágico” representaría el ala derechista, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Ediciones Turner/Fundación F. Orbeago, 1979, p. 113.

<sup>168</sup> Sebastián Gasch, “Panorama de la moderna pintura europea”, *La Gaceta Literaria*, Madrid (1 de febrero de 1928) [apud. Crispín, 2002, 101].

<sup>169</sup> Clara alusión ésta de bisnieto de los venerables abuelos noventayochistas a la declaración de Ernesto Giménez Caballero proclamándose, con su habitual buen olfato para estar al día de las últimas tendencias, “nieto del 98”. En su controvertido *Genio de España* (1932), que reseñará Serrano Plaja, la primera parte lleva por título “Los nietos del 98 (notas a Unamuno)”. En la segunda entrega de *Hoja literaria* (¿diciembre 1932?) sus redactores, en la sección “Voceros”, ante los hechos políticos del Estatuto promulgado por Macià y el rechazo desde sectores que reclaman una unidad nacional, mencionan una vuelta del “eterno ‘98’”, tras lo

Compárese la declaración con la, por otra parte, teniendo en cuenta la virulencia de otras vanguardias más consistentes que la española, comedida declaración que el Garfias vanguardista pregonaba en 1919:

Yo os predico el odio y la guerra a los viejos [...]. Neguémosle nuestro respeto a los viejos; si acaso, respetemos su obra —he dicho ya que ha llegado el momento de la serena revisión—; pero enterremos sus nombres en un definitivo silencio de tumba<sup>170</sup>.

Llegado el momento de la extendida declaración de rechazo y burla hacia la vanguardia autóctona, toca el turno a una más educada, si cabe, juventud<sup>171</sup>. Y por eso esta es una "juventud silenciosa", silencio de "recogido misticismo"<sup>172</sup>, no inactivo, de estudio, el silencio del creador que defenderá en otros momentos, así como su condición de vivir apartado de la "bullanguera muchedumbre" a la que se desprecia, con lo que no extraña que se cierre el artículo con una citación de Baudelaire, ya que "también el viejo Baudelaire es joven sin saberlo"<sup>173</sup>. Una mezcla, pues, de aristocratismo romántico y elitismo burgués en la base de la consideración del artista.

---

que declaran: "Y nosotros, verdaderos nietos del '98", abrimos los ojos dudando de nosotros mismos... Desesperanzados, pero orgullosos de ser", p. 4.

<sup>170</sup> Pedro Garfias, "La fiesta del 'Ultra'", *Cervantes*, Madrid (mayo 1919). Reproducido en Paul Née (ed.), *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press (Studies in the Romance Language and Literatures, 78), 1969, p. 123.

<sup>171</sup> El rechazo de Serrano Plaja a la vanguardia es un hecho de cohesión generacional. José Antonio Maravall, moderadamente, niega al ultraísmo un contenido ideológico: "¿Responde realmente a la novísima ideología que nacerá con la guerra? Yo creo que no. [...] Es, sencillamente, la contestación dada todavía desde el campo de lo precedente a una pregunta insospechada de un tiempo nuevo. Pregunta, por lo demás, incomprendida por él"; José Antonio Maravall, "Para una historia de la moderna poesía. La reacción del ultraísmo", *El Sol*, Madrid, XVI, 4546 (marzo 1932), p. 2.

<sup>172</sup> Díaz Fernández afirmaba que la vuelta a lo humano se producía por la necesidad de "vivir para el más allá" de la historia y para ello era necesario un nuevo romanticismo diferente del decimonónico, caracterizado en actitudes como ésta: "los mejores espíritus de nuestra época preconizan para hacerse cargo de esta responsabilidad histórica, una austeridad y un misticismo ejemplares" [1985, 57]. Evidentemente, esta atracción por la mística se ve más legitimada por lecturas sobre la tradición romántica que Serrano Plaja recibe de otras tendencias.

<sup>173</sup> Francisco Valdés, desde una actitud claramente antibaudelairiana y a raíz de la publicación de una biografía del poeta francés escrita por González Ruano, subtitulaba su artículo con un expresivo "todavía Baudelaire: 'Márgenes. Todavía Baudelaire'", *El Sol*, XVI, 4689 (23 de agosto 1932), p. 2. Baudelaire recibe mucha atención en estos momentos, también Eugenio Montes se refiere a él en "Vida, pasión y muerte de un poeta cristiano. Canonización de Baudelaire", en su caso indicando la relación entre el cristianismo y su poética, *El Sol*, Madrid, XVI, 4642 (28 de junio 1932), p. 2. Soria Olmedo destaca el fundamental papel de Baudelaire "como transmisor y reelaborador de motivos fundamentales de la teoría poética moderna: dominio de la imaginación mediante la inteligencia y la técnica, autonomía del arte a través de la forja de una moral estética" [1988, 24-25]. Pero con lo que guarda más relación Serrano Plaja en estos momentos es con las tesis defendidas por José Antonio Maravall, significativo dato de una dependencia estética con los criterios de los miembros de *Nueva Revista*. Para comprobarlo basta con la lectura del artículo de Maravall, "La poesía, fervor de realidad", *El Sol*, Madrid, XV (14 de noviembre 1931), p. 2, donde se afirma que "la poesía [...] es el esfuerzo de la realidad por perseverar en su ser. [...] Pero este esfuerzo sólo puede actuar individualmente". Tras ello alienta una valoración guilleniana de la poesía, el mundo parece existir, mallarmeanamente, para

Serrano Plaia, de este modo, ha establecido los parámetros de su generación a partir de los puentes que la unen con la poesía pura, en tanto que fase intermedia que ha privilegiado el desprestigio de las vanguardias, y con la tradición en un sentido amplio que se concreta sobre todo en los "abuelos" del 98. Rechazo de las vanguardias porque, a fin de cuentas, éstas promulgaban una ruptura total con la tradición, en bloque (pretendidamente aunque es su demolición la que genera la reivindicación inamovible de un Rimbaud o un Lautréamont a quienes lee con fruición), mientras aboga por el diálogo con toda la tradición. Sin una tradición no puede haber una construcción cultural, y poética, diferente, no se puede romper con la tradición porque es ella quien aporta el lenguaje y la formulación de la poesía, lo que no es sino la conclusión de un proceso que proviene de la reformulación poética postsimbolista. Rechazo en fin, también a todo aquello que hubiera reivindicado como pretensión estética la marginación del sentimentalismo romántico, la impersonalización de la voz poética. En posteriores artículos va a establecer claramente, por un lado, que es lo que se recoge de los poetas postexpresionistas (los del 27) y en qué se sustenta la diferencia con ellos y, por otro lado, qué parte de la tradición se recupera exactamente y por qué.

La primera de estas recuperaciones, tras un inicial artículo dedicado a Juan Ramón Jiménez que se comentará más adelante y otro sobre Velázquez previos a la declaración de principios generacionales anterior, es la de Jorge Manrique, a la que seguirán las de Shakespeare, Goethe, Calderón, Góngora o Bécquer.<sup>174</sup> La primera cuestión es la de la oposición establecida entre el poeta medieval y la "insignificante brisa" del surrealismo, porque Manrique es en quien "hemos tenido nosotros, los españoles, nuestro primer supercalismo; es decir, la superación de nuestra primera realidad, que es la muerte". Más allá de la forzada tergiversación hecha, inadmisibile desde un punto de vista estrictamente crítico, y lo que de incomprensión revela hacia el surrealismo, lo que importa es el por qué le interesa hacer este juicio. La respuesta nos la da mediante una cita de Madariaga: "El genio español —escribe Salvador Madariaga— es homocéntrico" y "en su preocupación por la muerte —añade—, es, pues, consecuente, ya que al considerar al hombre como el

---

desembocar en un poema: "el universo y la personalidad, única razón del poema", y sólo la valoración de lo material (con alusión a Neruda incluida), pero en un sentido muy purista todavía, anuncia futuros acontecimientos.

<sup>174</sup> Los dos primeros llevan por título "Interpretaciones. Juan Ramón-Tagore", *El Sol*, Madrid, XVI, 4536 (24 de febrero 1932), p. 2 y de "La picaresca y el bobo de Coria", *El Sol*, Madrid, XVI, 4562 (25 de marzo 1932), p. 2. El artículo sobre Manrique, "Recordatorios poéticos. Jorge Manrique", *El Sol*, Madrid, XVI, 4571 (5 de abril 1932), p. 2.

rey de la creación, por fuerza tiene que ver en la muerte un crimen de lesa majestad". Y así, en otra pirueta de conceptos, se retoma la consideración de un realismo objetual, en términos de Roh, pero que ahora se opone ya explícitamente a un realismo de lo humano:

Abandonemos, pues, el trasnochado "surrealismo parisién", y entremos en nuestro realismo y superrealismo; en el realismo de nuestra alma, que no es la realidad de las cosas: volvamos a nuestra vida, que es lo único que "va", lo único que debe ir, dándonos lecciones emocionales de toda la inmensa tradición que reposa contenida en nuestros cortos años mozos.

Serrano Plaja, por otro lado, se cubre las espaldas ante lo que podría entenderse como una recuperación tradicionalista de la tradición recurriendo a un argumento, no podía ser menos, de Ortega: "Y 'no se crea por esto —diría con Ortega y Gasset— que soy de temperamento conservador y tradicionalista. Soy un hombre que ama verdaderamente el pasado. Los tradicionalistas no le aman: quieren que no sea pasado, sino presente". Porque este uso de la tradición no se refiere a un respeto por la condición de clásico sin más, por contra "tenemos que abandonar, sí, el sentimiento de los clásicos (más aún el de los actuales clasiquillos)" pues de lo que se trata es del sentimiento actual de "nuestra tradición" que, eso sí, vive "en lo más recóndito de nuestro espíritu actual esperando ser sacada a la luz de la eterna tradición española que 'al ser eterna —nos enseña Unamuno—, es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo, y no en el pasado muerto". Esta tradición "nuestra" se hace equivalente al "sentimiento de nuestro propio dolor", dolor que ha de convertirse en "nuestra más ingenua y pura filosofía" y, siguiendo la cadena de asimilaciones, "poesía y filosofía no son más que simples adjetivos del dolor de vivir". Es a partir de esta serie de conceptos ligados, dolor hecho filosofía, filosofía igual a poesía, que se entiende la vindicación manriqueña (y unamuniana), puesto que en el poeta medieval se da una de las expresiones máximas del dolor, uno de los conceptos claves de la poética de Serrano Plaja. Dolor sincero, humano, que, por la verdad de su sentimiento, permite su recuperación, no por su simple carácter de clásico, sino por su expresión de un sentimiento trasladable a lo que es la misma esencia de lo poético<sup>175</sup>. Y por ello, claro está, opuesto a otro tipo de poesía, falsa poesía en estos términos:

---

<sup>175</sup> Pierre le Gentil también se explicaba el valor y pervivencia de las *Coplas* no por su originalidad formal o porque "lo haya sacado todo de su propio dolor y de su propia sustancia" sino porque "su mérito radica en otra cosa: en primer lugar, ante todo, en la sinceridad", "Estudio preliminar" a Jorge Manrique, *Poesía*, edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 15) 1993, p. XXVII



De ahí nuestra repugnancia por la especulación y el equilibrio poético, porque brotan lucubrativamente en las mentes prostituidas por la elegancia y alguna nueva "pose", cuando nada hay más nuevo que nuestra constante emoción de asombro ingenuo, de dolor por la poesía...

Que, en el fondo, no es otra cosa la poesía...

Por eso, en otro de sus artículos puede criticar la anterior recuperación que de Góngora se ha hecho, significativa elección para quien desea marcar distancias con las tendencias inmediatamente anteriores<sup>176</sup>. Se critica que la pasada recuperación se basara únicamente en una imitación, "en lo externo, en la gramática", y así lo que ahora propone la "nueva poesía" es un neogongorismo que marca las distancias con este fenómeno, pues, advierte: "no vaya a confundirse y trastocarse el sentido puramente analógico en cuanto al espíritu, con una vuelta a los pasados alejandrinos de arte mayor o a los gongorinos sonetos, en su sentido estricto". Se trata de un neogongorismo al que le interesa definir una reformulación de lo popular:

Neogongorismo en poesía: no de Góngora, sino nuestro, el que nosotros descubrimos. Poesía culta: mas de nuestra cultura, que no la del setecientos. Mas poesía culta, entiéndase bien, que no sabihonda: esto es, culta y popular, que no pedante y callejera; que tan lejos está la cultura de la pedantería como lo popular de lo callejero y soez

que es la que usa esta nueva poesía. Nueva poesía de la que, aparte de esta diferente manera de entender la tradición, el único rasgo que se destaca, en una declaración de diluido componente anárquico e individualismo nietzscheano, es su subjetividad:

al recoger todo lo que brota de la inagotable cantera popular para incorporarlo luego, tamizado en el estudio, a un tipo de poesía en el que la tradición aletea imperceptible entre los matices de la nueva retórica subjetiva; esto es, retórica sin más reglas que las que brotan —latiendo en el ambiente— del personal espíritu de cada uno.<sup>177</sup>

Una cantera de lo popular que es luego en un artículo posterior lo valorado en la vindicación que realiza, junto con Alberti, de García Lorca como "los más destacados poetas de su generación"<sup>178</sup>. La "parte más pura" de la poesía lorquiana es la de su *Romancero gitano* y lo es en tanto supone un aumento de su "conciencia españolizadora"

---

<sup>176</sup> "Hacia otra poética. Neogongorismos", *El Sol*, Madrid, XVI, 4588 (24 de abril 1932), p. 2.

<sup>177</sup> Semejantes opiniones eran las de Juan Ramón Jiménez en su artículo "¿Gongorismo?", donde criticaba la traslación puramente formal de la poesía de Góngora y aceptaba su influencia si ésta era una verdadera asimilación del poeta a partir de un "propio y lógico desenvolvimiento". El artículo, que probablemente se publicó en los años treinta, lo recoge Pilar Gómez Bedate en su selección a Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 129-130.

<sup>178</sup> "Dos poetas. El andaluz y el gitano", *El Sol*, Madrid, XVI, 4605 (15 de mayo 1932), p. 2.

tras la influencia generalizada que su “bloque poético” recibió de Francia. Una “pureza española” que se mantiene a pesar de algunos que otros “gritos desorientados” (surrealistas, por supuesto), “consecuencia de la crisis que agita estos últimos años”. Lo mismo en el caso de Alberti, de quien se destacan sus ángeles pero teniendo en cuenta que el “ángel superviviente” que cerraba *Sobre los ángeles*, como también aconsejara Juan Ramón Jiménez, siempre puede volver al paraíso infantil descrito mediante el neopopularismo de *Marinero en tierra*: “que aunque tus ángeles, por serlo, hayan volado disgregándose por el mundo, tiene allí su palomar y allí tienen que volver”. Criterios todos ellos que variarán sustancialmente cuando en su caso no se potencie este uso de lo popular manifestado en Juan Ramón Jiménez y en varios de los poetas del 27.

Serrano Plaja se sitúa en la convicción de ser parte de un “romántico clasicismo” actual<sup>179</sup>. Romántico por algunas de las características que se han reseñado y que se ampliarán posteriormente. Y clásico en el sentido de su nueva manera de entender la recuperación de la tradición literaria que se opone, sin lugar a dudas, y como parte excluida de esta omnimoda recuperación de todo modelo, a lo vanguardista. Fácil es suponer que por identificar la vanguardia sólo con el puro juego intrascendente, la impersonalización y el anticlasicismo o irreverencia ante la tradición. El clasicismo que su generación encarna, a su juicio va más allá de lo ejecutado por los poetas del 27, que dieron un paso adelante con su recuperación de lo objetual y, en algunos de ellos (Alberti, fundamentalmente), de lo humano en tanto que expresión de la sinceridad de los sentimientos. Y clasicismo también de la forma, pues, como afirma, tras haber estado a punto de desaparecer la “forma poética”, colaborando en grado sumo la “iconoclastia” de los “dadaístas” y “vanguardistas”, esa misma intentona de eliminación ha coadyuvado “a la reconstrucción de la retórica que ahora, en estos precisos momentos, se está llevando a cabo”. Esto es lo que también le permite hablar de neogongorismo, pues traslada esta misma situación a los tiempos del autor de las *Soledades* y al ataque que recibió: “poesía culta, ‘culteranismo’, decían, queriendo expresar lo que ellos, en su miopía cerebral, veían de amaramiento en aquello que tan fuertemente contrastaba con lo hecho”. La actual muerte de la forma poética es la de antes, no la de la actual que es aquella que aúna “el sentir bien con el bien decir”. Una forma que, exceptuando los casos de la expresión poética en prosa de Juan Ramón Jiménez y el verso “atrozmente largo” de Alberti, no se había dado; y una forma que es diferente de todo lo anterior como antes explicaba al precisar el alcance del término

---

<sup>179</sup> “Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía” [1932].

neogongorismo<sup>180</sup>. Olga Núñez ha interpretado este artículo de manera un tanto forzada y sin tener en cuenta el momento actual de la poética de Serrano Plaja, aún en fase de formación. Para ella este movimiento “hacia una nueva retórica” se refiere no a un

humanismo indiferente sino, más bien, en ese individuo impregnado de colectividad que funciona como un uno en todos; pues sólo así, de esa manera, podremos entender el nuevo camino hacia una retórica diferente que ofrezca algo más que una forma adecuada [...] Sienten ellos la responsabilidad de dejar paso al único camino posible en la búsqueda de valores más próximos: la necesaria unión entre lo culto y lo popular<sup>181</sup>.

En realidad, ese estado de convicción poética es alcanzado por Serrano Plaja casi dos años más tarde. Núñez llega a esta suposición a partir de la correlación de este artículo de abril de 1932 con las conclusiones de Serrano Plaja en mayo de 1934 al referirse a Jiménez, pero con sus opiniones acerca de la función del poeta y del intelectual comprometido una vez que ha acudido al Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en París en 1935, asistencia que dará pie a una reflexión sustancialmente diferente de estos asuntos por parte del poeta<sup>182</sup>. Es decir, la conclusión no es errónea si se sitúa en el momento exacto en que se produce, pero sí lo es si se intenta desprender de este artículo de 1932. Y aún así sólo es aceptable en parte, pues si bien es exacta la definición del sentido de integración en una idea colectiva, que al humanismo dará Serrano Plaja, por lo que respecta a su formalización poética, ésta no transcurrirá por los parámetros de una unión entre lo culto y lo popular. En este temprano artículo, más bien, como ya se precisó, Serrano Plaja recoge, una vez más, la influencia teórica juanramoniana, quien sí hizo de las readaptaciones de formas y temas populares uno de los pilares de su compleja poética<sup>183</sup>. Influencia que se ajusta a esa inicial colocación de Serrano Plaja en un sector más tendente al purismo estético como es el de *Nueva Revista*, lo que explica sus opciones no rupturistas, la defensa formalista aunque sea a partir de la sinceridad del sentimiento poético o la mesurada lectura del romanticismo implícita en su unión con lo clásico. El inicio de posturas más radicales tendrá su origen en el nuevo núcleo creado a raíz de la puesta en marcha de *Hoja literaria*. Pero ahora basta con

---

<sup>180</sup> “Hacia otra poética. Neogongorismos” [1932].

<sup>181</sup> Así lo explica Olga Núñez en *Antonio Sánchez Barbuda. El valor social del arte* [1992, 45-50].

<sup>182</sup> En su momento se comentará la significación de estos trabajos de Serrano Plaja. Se trata de los artículos “Homenaje a Juan Ramón”, *Frente Literario*, Madrid, 3 (5 de mayo 1934), p. 6, y “En torno al Congreso Internacional de Escritores. Carta abierta a José Bergamín”, *Leviatán*, Madrid, 17 (septiembre 1935), pp. 40-47.

<sup>183</sup> Al respecto puede consultarse el estudio, un tanto superficial, de M<sup>a</sup> Isabel López, *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial, 1992.

mencionar el léxico utilizado por Serrano Plaja: arte nuevo, joven poesía, otra retórica, neogongorismos... Son los referentes propios del debate literario creado alrededor de la vanguardia, la poesía pura, la lectura de Góngora como poeta vanguardista, como poeta puro, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Franz Roh, incluso la nueva aplicación de la tradición popular en la constitución de la nueva literatura. Son la prueba evidente del tipo de ideología subyacente en Serrano Plaja en aquellos años, su movilidad en las estructuras del reformismo liberal burgués que entonces representaban estos modelos, referentes y opciones estéticas.

## 2.2. — LA CONCIENCIA GRUPAL DE *HOJA LITERARIA*.

**A**l mencionarse la revista *Hoja Literaria* normalmente se hace referencia a que en ella se da “el primer encuentro celular de lo que luego sería *Hora de España*”, lo que constituye una acertada definición que es a la vez el mayor elogio que se le puede tributar<sup>184</sup>. Efectivamente, en sus páginas se registran las colaboraciones de intelectuales y escritores como María Zambrano, Rafael Dieste, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, pero también de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Concha Méndez, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José Antonio Maravall, Pérez Clotet, Ildelfonso Manuel Gil, amén de los tres fundadores de la publicación, Serrano Plaja, Azcoaga y Sánchez Barbudo. Nómina incompleta de colaboradores que da ya una idea de la calidad de la revista, de su contenido heterogéneo y de su amplitud de intereses. Es, sin duda, un excelente ejemplo del revuelto panorama político, social y artístico de los primeros años treinta en España. Ahora bien, esta pluralidad en la manifestación de tendencias a lo largo de sus ocho apariciones no ha de confundir sobre quiénes son sus promotores y qué intereses los definen. Disponemos de diversos testimonios acerca del origen de la publicación. Serrano Plaja informaba en una cita anterior que las insuficiencias económicas le habían impedido acceder a los estudios universitarios y que por ello rompió en parte sus relaciones con el grupo de *Nueva Revista*, claramente vinculado con la Universidad madrileña. A lo que añadía, equivocándose en la fecha de fundación: “yo tuve que contentarme con ir a la Escuela Industrial a estudiar Química. Conocí a Sánchez Barbudo y Azcoaga, compañeros de estudios. Los tres

---

<sup>184</sup> Así opina César Antonio Molina en su útil revisión hemerográfica *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)* [1990, 179].

fundamos en 1933, *Hoja Literaria*" [Caudet, 1975, 15]<sup>185</sup>. Tanto Sánchez Barbudo como Azcoaga han corroborado la conciencia grupal del trío promotor:

La orientación de la revista estaba determinada por una cierta coincidencia en gustos y puntos de vista de sus redactores. Rechazábamos los restos del "vanguardismo", el arte como juego y esa "deshumanización" a la que se había referido Ortega. Buscábamos, en literatura, una "vuelta a lo humano", a la "realidad" [Sánchez Barbudo, 1984, 27].

Azcoaga añade por su parte:

Los componentes del grupo teníamos en común una fe limpia en el pueblo de España, un conocimiento de la mejor literatura rusa, un aborrecimiento de la "literatura deshumanizada", un respeto por los abuelos que quizás nuestros padres literarios no tuvieron, por mucho que luego hayan dicho, y el entendimiento de la poesía como "manera de vivir" (Tristán Tzara) más que como particular "manera de hacer" (Académicos de las mil modas) [1984, 48]<sup>186</sup>.

También Sánchez Barbudo es quien mejor define la orientación ideológica de la revista cuando precisa que "en ella apuntaba, aunque fuera de manera confusa, una actitud en literatura y política relativamente abierta, liberal, que se manifestaría luego más claramente, cuatro años después, en *Hora de España*". Más por lo que toca a su caso y al de Serrano Plaja, como él también afirma, en sus escritos

se mostraba una obvia simpatía, atracción, hacia aislados mártires, precursores de una revolución en germen. Y es que la República comenzaba ya a sabernos a poco, a parecernos anticuada, cuando empezaban a soplar nuevos vientos revolucionarios que llegaban de muy lejos [1993, 27].

---

<sup>185</sup> En realidad la revista se gesta y publica ya en 1932, pues existen dos números sin fecha previos al primero de ellos fechado, de enero de 1933, que cambia el formato y amplía el número de páginas. Con mucha probabilidad, estas dos primeras entregas se corresponderían con noviembre y diciembre de 1932. Los tres amigos se conocieron a finales de 1931 y poco después inician sus publicaciones en diversas publicaciones, *La Gaceta Literaria*, *Sudeste*, *El Sol*... Los estudios en la Escuela Industrial durarían muy poco, excepto en el caso de Azcoaga que fue el único que los concluyó, tal y como relata Sánchez Barbudo en "Serrano Plaja en mi recuerdo y en sus poesías" [1984, 11-12]. Como apunta Alicia M. Raffucci, con este encuentro "se inicia el núcleo generacional republicano. Le unen desde el primer momento sus mutuos intereses literarios y los ideales liberales políticos", más que liberales cabría añadir, en un principio, anarquistoides [1974, 92].

<sup>186</sup> En las páginas siguientes de su artículo Azcoaga aporta una buena cantidad de significativos datos para la formación inicial de los jóvenes redactores [1984]. En el conflictivo contexto de 1950, y desde la significativa plataforma de Espadaña, Azcoaga recordaba los orígenes de algunas de las polémicas que marcaban entonces la dinámica poética del interior en un cordial diálogo con Victoriano Crémer: "A mi aquello de la pureza, me pareció siempre la más estólida de las traiciones. Cuando lancé en 1933 con mis entrañables Arturo Serrano Plaja y Antonio Sánchez Barbudo nuestra inicial *Hoja Literaria*, lo primero que combatimos fue esa 'pureza' particularísima, careta inaguantable de una falta de actitud. El escritor, el poeta, no es una criatura más que hace cosas puras o impuras, como podía llenar recibos municipales o firmar oposiciones a Notarías", "Primero, verdad; poesía, después", *Espadaña*, 47 (1950), p. 1004 en la reedición facsímil, León, Espadaña, 1978.

Esas imprecisas ansias de revolución, por lo que toca a Serrano Plaja, van a derivar en su aproximación a la causa defendida por Rafael Alberti y el grupo de *Octubre*. Antes de ello, sin embargo, en *Hoja literaria* sus posturas son un tanto confusas, de tanteo, y en algún caso de franca contradicción entre los discursos ideológico y estético. O mejor dicho, contradicción entre los postulados de una poética que aboga por la superación de la individualidad a través del compromiso y su traducción en el campo poético con unos versos que son reflejo de intereses muy alejados de todo ello<sup>187</sup>. Buena parte de estas contradicciones se ejemplificarán con el comentario de algunos de los trabajos publicados en la revista. Ésta cerraba su interesante aportación al debate poético del revuelto año 1933 con el inicio de una encuesta que iba a la búsqueda de una conciencia grupal y en la que se interrogaba a diversos poetas e intelectuales de renombre sobre los valores y protagonismo de la “generación que apunta actualmente”. Únicamente de tres de ellos se pueden conocer las opiniones a causa de la desaparición de la revista: Juan Ramón Jiménez, Giménez Caballero y Guillermo de Torre. Jiménez ve un retorno de esta generación y de la anterior, tras el paso por “tres o cuatro modas rápidas, a lo fundamental que se intentó relegar en 1925-30”, es decir, a sus postulados, a la superioridad del “espíritu”, a la “obligación eterna del poeta mayor” que ha de “encarnar, no ‘vestir’, este espíritu”. Por su parte Giménez Caballero habla de la obligación poética de

liquidar [...] a esa última escuela llamada de los “puros” o “puristas”. Superar el afrancesamiento de esa poesía. Abandonar la “poesía indirecta”, conceptual, falsamente minoritaria, y volver a una poesía directa, con sentido religioso de la vida y de lo social

una sustitución del intelecto por “las fuentes vitales del hombre: la extraña [sic], el corazón, el sexo”. G.C. añade a lo dicho en el terreno de la poesía una “misión” política para los integrantes de esta generación<sup>188</sup>. Ambas respuestas dan cumplida muestra de varias de las líneas por las que avanza el mundo poético: abandono del purismo a lo Valéry y viraje hacia lo humano, bien sea en su contenido religioso, bien sea en la expresión directa de lo pasional y físico, a lo que se suma la necesidad de una declaración política que ya se había dado, o pronto se iba a dar, por parte de los redactores de *Hoja literaria* en

---

<sup>187</sup> Manuel Aznar Soler destaca la misma distancia entre las reflexiones de Sánchez Barbudo y su, por entonces, vocación poética, “Antonio Sánchez Barbudo, cronista y crítico de la literatura española republicana”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura. Antonio Sánchez Barbudo. Humanismo actual y crítico*, Barcelona, 149 (octubre 1993), pp. 42-43.

<sup>188</sup> “Encuesta”, *Hoja literaria*, Madrid (junio-julio 1933), p. 10.

un sentido muy distinto al proclamado por Giménez Caballero desde su belicismo profascista.

### 2.3. — RAZÓN DE UN TÍTULO: *SOMBRA INDECISA*.

Arturo Serrano Plaja publica su primer libro en 1934, *Sombra indecisa*<sup>189</sup>. La editorial que así lo hace es Hoja Literaria, el mismo nombre de la revista que, junto con Enrique Azcoaga y Antonio Sánchez Barbudo, Serrano Plaja funda a finales de 1932 y cuyo última aparición corresponde a junio-julio de 1933. Reitero la cronología de *Hoja literaria* porque ilumina toda posible evaluación previa de este, en varios sentidos, inaugural poemario. *Sombra indecisa* en parte se elabora a modo de objetivación de un proyecto o línea de reflexión artística expresada desde las páginas de *Hoja Literaria*. Los presupuestos teóricos el subtítulo de la revista era el de "poesía y crítica"<sup>190</sup>, que en diferentes artículos de sus colaboradores se han ido defendiendo a lo largo de casi diez meses de publicación, se asoman una y otra vez tras los poemas de *Sombra indecisa*. Pero adquieren formato de libro, no se ha de obviar, cuando ya este proyecto se ha disuelto y, valga como ejemplo relevante, Serrano Plaja pasa a participar en plataformas como las de *Octubre* o hace explícita la necesidad de un cambio estético e ideológico en el trascendental artículo que dedicará a Juan Ramón Jiménez<sup>191</sup>. *Sombra indecisa* se constituye así como un estreno poético que, ya en su mismo título, insinúa la fluctuación entre diversas corrientes e influencias estéticas que son la causa de una

---

<sup>189</sup> *Sombra indecisa (1932-1933)*, Madrid, *Hoja Literaria*, 1934, 79 pp., se vendía al precio de tres pesetas. Como escribiera Juan Chabás, "En una cuidada plaquette-marfil pulcro de terso papel hilo y negro intenso y recortado de letras finas —editada con excelente buen gusto por *Hoja Literaria*— ha publicado Arturo Serrano Plaja sus versos de un año —1932-1933—", Juan Chabás, "Libros", *Luz. Diario de la República*, III, 786 (13 de julio 1934), p. 8. El libro fue presentado al Premio Fastenrath de la RAE en 1934. El galardón recayó en aquella ocasión sobre José María Morón por su libro *Mínero de estrellas*, Sevilla, Imprenta de Piñal, 1934, quien será distinguido posteriormente con un accésit al Premio Nacional de Literatura en 1935. Para Víctor Fuentes con ello se daba la sanción de "la "poesía oficial" a la nueva poesía, surgida del mundo del trabajo"; *La marcha al pueblo de las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, p. 158. Sobre Morón véase, J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del s. XX. Parte primera. De la Generación de 1898 a 1939* [102-106] y José Antonio Pérez Bowie, "Aproximación a la figura y a la obra de un poeta olvidado: José María Morón (1898-1966)", *Studia Philologica Salmanticensia*, I, Salamanca (1977), pp. 191-216. Pérez Bowie es el responsable de la edición y estudio preliminar a José María Morón, *Mínero de estrellas y otros poemas*, Huelva, Diputación Provincial, 1993.

<sup>190</sup> Sánchez Barbudo ha explicado en su "Autobiografía intelectual" que este subtítulo "nos lo sugirió Juan Ramón, que fue nuestro primer suscriptor" [1993, p. 27]. En esta misma retrospectiva autobiográfica Sánchez Barbudo comenta la gran admiración que sentían hacia Jiménez y cómo lo conocieron en persona en 1932 a raíz de la publicación del primer artículo de Serrano Plaja en *El Sol*, que versaba sobre el poeta moguerense [26].

<sup>191</sup> Para la revista *Octubre* escribe ya un poema incluso antes de la publicación de *Sombra indecisa*, "¿Nos oyes?", *Octubre*, Madrid, 4-5 (octubre-noviembre), 1933, p. 19, y un artículo al año siguiente, "Ferrovianos", *Octubre*, Madrid, 6 (abril 1934), pp. 20-21, la misma fecha que corresponde su juicio sobre la dirección del magisterio juanramoniano, "Homenaje a Juan Ramón".

indeterminación traducida en una evidente carencia de madurez expresiva. Y es también la aparición prematuramente tardía y envejecida de una serie de presupuestos que ya han caducado y están siendo superados por su autor, tanto por lo que respecta a su formalización poética como por lo que toca a la poética que subyace en ellos.

A partir del título del libro se pueden extraer varias conclusiones para determinar el más que posible sustrato que esconde. En primer lugar se detecta una característica que se repetirá en el poemario en más de una ocasión. La primera parte lleva por título "Alma de mi alma", título a su vez de una de las cinco composiciones que forman esa primera parte. Dicha primera parte fue publicada casi en su totalidad en las páginas de *Hoja literaria* e interesa señalar este lugar de publicación porque es en el mismo donde se localiza el fenómeno al que se hacía referencia arriba: la publicación casi paralela de diferentes poemas de Arturo Serrano Plaja y de artículos teóricos de Enrique Azcoaga, de tal manera que los primeros se revelan como la traducción poética práctica de los principios teóricos de los segundos. Naturalmente, esta sintonía entre artículos y obras de creación, no se da en exclusividad en *Hoja Literaria* a través de esta relación entre Azcoaga y Serrano Plaja, pero sí es particularmente estrecha en unos cuantos casos que van más allá de la simple coincidencia estética.

Este hecho se da, para empezar, con el título del poemario. Así, en el número uno de *Hoja literaria* Azcoaga publica el artículo "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso"<sup>192</sup>. Vale la pena detenerse en él unos instantes, puesto que su publicación en este estreno editorial de los tres amigos se presta bastante a una lectura en clave casi de editorial, de declaración de propósitos. Inicia el artículo Azcoaga con la siguiente serie de preguntas: "...Y lo nebuloso, encorajinado con su situación indefinida, vaga. Triste y alegre con la imprecisión de sus rasgos, preguntándose: ¿Qué soy yo? ¿Dónde me encuentro? ¿Qué es lo que yo hago? Resumiendo su anhelo en su ilusión despreocupada: ¿Cuándo formulo el hecho, mi hecho?". Dicha serie de interrogantes tienen su respuesta en una nueva inquisición de Dante: "¿Quién es aquella gran sombra, que no parece ocuparse del incendio y yace tan feroz y altanera como si no la martirizara esa lluvia?". La sombra son ellos mismos: "Toda juventud es una sombra". Pero una sombra que no anula las interrogaciones puesto que toda la vitalidad de esta juventud que es sombra,

está también en saberse sombra, para justificar su incoherencia, y su principal atractivo será por tanto: El no integrarse entre unos límites fríos.

---

<sup>192</sup> Enrique Azcoaga, "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso", *Hoja literaria*, Madrid (¿noviembre 1932?), pp. 2-3.



Siempre sombra, que no escultura. Pero tampoco inexistencia. Si no ser dudoso. Duda, que aún duda de serlo. Y en el dudar, en la sabrosa inseguridad, su justificación más plena [2].

Un dudar que se justifica a partir de una falta de “integración” con los presupuestos de la generación anterior, optando por el no “convencimiento deplorablemente falso” de ella, postura que es el origen de una resolución en “dudas infinitas”. Con ello, claro está, difícilmente se postula una definición: “¿Cuál es la sombra que somos nosotros? Y no podremos contestarnos con rotundidad, puesto que la propiedad determinante de nuestro ser, es lo nebuloso, lo indeciso”. Queda claro, pues, el origen del título *Sombra indecisa*, que también podría haber sido sombra nebulosa o sombra dudosa. El libro parte, pues, de un convencimiento mutuo de, cabe suponer, al menos dos de los tres editores de la revista con estas premisas expuestas por Azcoaga, aunque, como se verá, al final el poemario no bascula únicamente a partir de estos presupuestos<sup>193</sup>. Hay que tener en cuenta que esta declaración de principios tiene como objetivo la definición de la figura del poeta, tanto Azcoaga como Sánchez Barbudo son por entonces incipientes aprendices de poeta que publican sus composiciones en la poblada floresta de las revistas literarias de los años treinta. En una de ellas, la zaragozana *Noreste* donde Azcoaga es un asiduo colaborador, hallamos la siguiente declaración: “El poeta nunca se responde. La respuesta para él sin

---

<sup>193</sup> La relación entre Serrano Plaja y Azcoaga es más estrecha, por lo que toca a estos aspectos generales sobre la creación, el creador poético, etc., que con Sánchez Barbudo, quien, por otro lado, participaba con más dedicación temporal en otros proyectos como los de las Misiones Pedagógicas, sin que ello suponga falta de implicación en muchos de los presupuestos de sus dos amigos. Azcoaga se refiere muchos años después, revelando su implicación profunda con los contenidos del libro, a lo que supuso la publicación de esta primera obra de Serrano Plaja. Recuerda al respecto, a partir de la anécdota de su solicitud a Cansinos Assens para que se “ocupara de la novedad poética de nuestro amigo”, la conciencia grupal subyacente tras esta publicación: “como si cuando en un grupo como el nuestro aparecía el primer libro de versos, no fuera un poco el libro de todos sus componentes... Y como si *Sombra indecisa*, [...] no constituyese en definitiva el primer fruto de quienes por gravísimas razones iban a hacer lo mismo bastantes años después... [...] Recuerdo la salida de *Sombra indecisa* como un hecho en mi vida literaria, importantísimo” [Azcoaga, 1984, 50]. Enrique Azcoaga y Serrano Plaja, al parecer, mantuvieron durante la posguerra un notable contacto epistolar (al que alude el propio Azcoaga en este artículo) que sin duda aportaría valiosa información acerca de este y otros periodos de la biografía y obra de ambos escritores. Gracias al profesor Víctor García Ruiz hemos sabido que entre los papeles de Enrique Azcoaga se conserva una abundante correspondencia con escritores como Serrano Plaja, Sánchez Barbudo o Rafael Dieste, por citar únicamente aquellos nombres más vinculados al núcleo del grupo de Hora de España. Sin embargo, a pesar de los intentos realizados para poder consultar parte de este epistolario, la familia de Enrique Azcoaga no ha permitido hasta ahora a los investigadores el acceso a este y otros valiosos escritos que se conservan del autor, incluidas varias obras inéditas. En su artículo sobre Serrano Plaja, el propio Azcoaga escribía, llegado el momento de hablar del periodo de la guerra civil que puso fin a su contacto directo, “Y aunque no fui testigo de un comportamiento humano, del que tanto me hablaron amigos comunes (porque nuestras vidas estuvieron separadas primero por la guerra, y posteriormente por una distancia, hurlada por impresionante correspondencia, en primer lugar, y seguida después de un silencio inexplicable), me complace reconocer que el mío, en la época naturalmente de un tiempo entrañable compartido, era de los que han decidido que el mío no pudiera, movido por fáciles renombres, traicionar todo el conjunto de ideas que nos hicieron amigos verdaderos” [51].

ningún interés. Si acaso la insinuación. Desde luego el origen, el apunte. Indecisos rasgos, con los que él, poeta, se construye. Construye su lírica, arrebatada realidad"<sup>194</sup>.

La conclusión de Azcoaga es lógica en su desarrollo pero conlleva la opción consciente de una escasa definición. Esta opción se toma como medio para diferenciarse de las anteriores "legiones literarias". Diferencia que radica en lo siguiente:

El "Itismo", lo impuesto a la fuerza, por los mismos que piensan en ser originales, independientes, contrarios según su pensar a todo "itismo", es una homogeneidad nacida de un esfuerzo consistente en intentar sentir con respecto a un patrón; la unidad patente de los que saben su excelsa calidad de sombras, de una inmensa duda, por el contrario, es el resultado de sentir —dando a esta palabra un sentido por tantos desvirtuado— sus individualidades, su auténtica —más o menos pobre— originalidad, sin intentar crear el "itismo", que es el partido de los impotentes que intentan llegar al poder, y no saben sentirse aisladamente jerarcas<sup>195</sup>.

Rechazo a la novedad que legitimaba a los movimientos de vanguardia<sup>196</sup>, perfilación de un profundo sentimiento de individualidad de clara filiación nietzschiana y defensa del sentimentalismo y la subjetividad. La identificación de estas posturas con lo senil se integra en un sentimiento juvenil, pero una juventud definida por su falta de rupturismo:

el auténtico joven, que es un ingenuo anciano dudoso de la muerte como de la vida, sabe que sólo es nuevo y perpetuo, o lo que es lo mismo, santamente viejo en el instante, aquello que le hace sentirse otro al crear. Aquello que no le *reproduce* sino que le *transforma*<sup>197</sup>.

De ahí que el ideal buscado sea el de la transformación constante:

---

<sup>194</sup> Enrique Azcoaga, "Asteriscos", *Nordeste*. Zaragoza, 3 (primavera de 1933), p. 2. En el número cinco del invierno de 1934, Sánchez Barbudo colabora con el poema "Castilla. Soledad creciendo" (p. 2), de su proyectado libro *Poemas de la elocuencia y, entre otras colaboraciones, Azcoaga también publica su poema "Lección de nieve"* del poemario, también en preparación, del mismo título, 11 (verano de 1935), p. 9. Cito por la edición facsímil completa, a cargo de Patricio Hernández, con prólogo de Juan Manuel Bonet y José Enrique Serrano Asenjo, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995 que corrige las omisiones de la anterior edición, con prólogo de Ildelfonso-Manuel Gil, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Torre Nueva, 1981. Puede consultarse la monografía de Serrano Asenjo, *Estrategias vanguardistas (Para un estudio de la literatura nueva en Aragón. 1925-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 59-79.

<sup>195</sup> Enrique Azcoaga, "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso" [1933, 3].

<sup>196</sup> Recuérdese que lo nuevo se constituye como la categoría que valida al arte de la vanguardia. Más adelante, Serrano Plaja aclara cuál es la novedad aportada y valorada por ellos, aludiendo a una exposición de Arturo Souto, "al mismo tiempo que crea formas, conserva un valor de humanidad, de preocupación vital, que es el verdadero sentido de lo nuevo", en "Exposición Souto", *Hoja Literaria*, Madrid (marzo 1933), p. 9.

<sup>197</sup> Enrique Azcoaga, "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso" [1933, 3]. De ahí que, por ejemplo, María Zambrano en su comentario al estreno de la pieza teatral de Unamuno *El Otro* destaque lo siguiente: "dentro de la temática de Unamuno, es este tema, *El Otro*, uno de los más próximos al nudo central, quizá sea —la forma dubitativa aquí es sincera— expresión de duda, no afirmación paliada, el nudo mismo". "*El Otro*, de Unamuno", *Hoja Literaria*, Madrid (enero 1933), p. 7. Es una muestra más del retorno a los modelos de la ya entonces considerada "generación del 98" por parte de este relevo generacional en detrimento de los modelos legitimados por las vanguardias.

El amor a ser otros, y no los que ya somos, es la única creación. Y por tanto el creador, una vez que crea, y vuelve a sentirse idéntico al que le transformó, no cesa en su duda, en su inmensa angustia, en un continuo transformarse<sup>198</sup>.

Como vemos un ideario estético muy impreciso y algo abstruso en el que, de cualquier modo, palpita una defensa de la sentimentalidad, un rechazo a los movimientos deshumanizados y una orientación hacia lo humano en su voluntad de proyección hacia lo exterior, el germen de las futuras opciones de Serrano Plaja por el compromiso efectivo con una otredad que perderá este perfil abstracto.

En cuanto a los ejes del poemario, en una síntesis inicial se puede afirmar que cuatro son los autores que ejercen su magisterio en esta primera aventura lírica: Juan Ramón Jiménez, el Rafael Alberti de *Sobre los ángeles*, Charles Baudelaire y Friedrich Nietzsche, sobre todo el autor de *Así habló Zaratustra*. Cuatro nombres que delimitan claramente una órbita de influencia trazada por las propuestas del simbolismo y, sólo en parte, las derivaciones postsimbolistas que de dicho movimiento se estaban generando precisamente en Jiménez o Alberti. De este modo, tenemos trazado un cuadrilátero fundamental dentro del cual se habría de incluir al menos otra serie de influencias: Lautréamont, Rimbaud; pero también, claro está vía Jiménez y vía Alberti a partir de éste primero, de Bécquer, algo del Garcilaso recuperado también, entre otros, por el poeta gaditano, la literatura de la mística española y otros componentes que definen una línea de relectura simbolista de la tradición romántica española y europea. Son algunos de los ejes principales que discurren por las tres secciones en que se divide el libro: "Alma de mi alma", "Poeta sin versos" y "Sombra indecisa". Cada una de ellas se presentan como unidades de sentido global que, en una lectura total del poemario, no acaban de funcionar en una idéntica dirección ni de exponer un mensaje unitario último, a pesar de que se adivina la evidente intención de que así fuera por parte del autor<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Enrique Arcoaga, "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso" [1933, 3].

<sup>199</sup> Acertaba Juan Chabás en su amable e inteligente reseña al libro cuando apuntaba que "más que un conjunto de trozos bélicos este libro —sombra indecisa— es un poema entero" [1934]. Años más tarde, en plena guerra civil, Serrano Plaja, Bergamín y Alberti firmaron una "Carta al director de *Claridad*", para desmentir las acusaciones anónimas --"El ex-redactor del repugnante *Diario de Madrid* Juan Chabás, convertido hoy en intelectual antifascista, habló a continuación"— reproducidas en dicho diario, *El Mono Azul*, Madrid, II, 10 (29 de octubre 1936), p. 2.

#### 2.4. — MARÍA ZAMBRANO Y RAFAEL ALBERTI, DOS MODELOS FUNDAMENTALES.

Antes de proseguir con la exposición personal de Serrano Plaja hace falta referirse a un dato capital en la fundación de *Hoja literaria*: el papel desempeñado por María Zambrano. Jesús Moreno Sanz, uno de los mejores estudiosos de la filósofa, ha reconstruido con detalle los hechos fundamentales de su trayectoria<sup>200</sup>. El año 1933 lo considera una “encrucijada” para Zambrano, un año confuso y contradictorio en el que la política será un factor decisivo. Profesionalmente su situación se afianza, sustituye a Zubiri —mientras se halla estudiando en Alemania— como profesora de metafísica en la Universidad Central, aunque refuerza su admiración por Ortega y Gasset y es él, y no Zubiri, quien se convierte en su indiscutible maestro. Precisamente en una carta que dirige a Ortega a mediados de ese año, revela la angustia que siente, por ella misma y por su generación, a la que ve hermética, desorientada, en pleno “delirio” y sumida en la desconfianza; una frustración frente a la grandes expectativas creadas un año atrás y una pérdida de la fe y la solidaridad; no hay sino repliegue y desbandada<sup>201</sup>. Es entonces cuando comete lo que años después definiría como su más grave error político: la constitución y firma del Manifiesto del Frente Español (FE) (publicado en *Luz* el 7 de marzo de 1933) —alentada en la sombra por Ortega y Gasset y en la que se expresa su incitación a un “Partido Nacional”— junto a un grupo de jóvenes universitarios, constituido por A. Riaño, J. A. Maravall, S. Lissarrague, J. Santeiro, E. García del Moral y A. Vázquez, varios de ellos integrantes también del proyecto de *Nueva Revista*. Incluso intentó sumarse J. A. Primo de Rivera, pero lo impidió, personal y contundentemente, la propia Zambrano. El vínculo directo con Ortega fue el diputado por la “Agrupación al servicio de la República” A. García Valdecasas y, tras él, A. Garrigues, quienes, sin firmar el manifiesto, constituían, junto a Maravall y a María Zambrano, los elementos más destacados de éste FE. Zambrano advertiría enseguida el cariz casi fascista que este movimiento adquiere, y, según ella misma, “como tenía poder para ello”, lo

---

<sup>200</sup> Véase su edición a María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, de cuya introducción se extraen la mayoría de los datos expuestos a continuación.

<sup>201</sup> Para las afinidades y posterior distanciamiento de Zambrano de Ortega, véanse las tres cartas escritas entre 1930 y 1932 y editadas por Magdalena Mora en *Revista de Occidente*, 120 (mayo de 1991), pp. 7-26. En ellas se comprueba que la dura crítica de Zambrano a su maestro a raíz de la publicación del artículo “Organización de la decencia nacional” el 30 de enero de 1930 en *El Sol*, fue un hecho muy influyente en la posterior toma de postura de Ortega en favor de la República, explicitada en otros dos célebres artículos, “El error Berenguer” y “Defenda est Monarchia”. Vid. Laureano Robles, “A propósito de tres cartas de María Zambrano a Ortega”, *Philosophica Malacitana*, IV (1991) y, sobre todo, la “Introducción” de Jesús Moreno Sanz a María Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1990.

disolvió (no pudo impedir, sin embargo, que la misma Falange usara las siglas —FE— y aun, inicialmente completos los estatutos de esta iniciativa orteguiana)<sup>202</sup>. Pero también por entonces Zambrano comienza a acudir de cuando en cuando, con su mejor amiga de entonces, la pintora Maruja Mallo, y otros jóvenes, a la tertulia de La Granja del Henar, donde oficia Ramón del Valle-Inclán. Allí conoce al que enseguida —y para siempre— será uno de sus grandes amigos, Rafael Dieste. Con él, y con A. Serrano Plaja, E. de Azcoaga y A. Sánchez Barbudo, colabora en la creación de *Hoja Literaria*. En el primer número publicará uno de sus pocos escritos de este año: “De nuevo, el mundo”, fiel reflejo aún de las esperanzas, cívicas y filosóficas, que verá enredarse a lo largo de todo este confuso año.

Parece muy útil, pues, antes de adentrarnos en el análisis de los poemas, tener en cuenta la publicación de este artículo de María Zambrano, que ocupa la primera página y portada de la revista *Hoja literaria* en su primer número. En él aplica en parte ciertos presupuestos de la fenomenología como medio de percepción de lo real: “la vida no es más que un apasionado diálogo entre el mundo y el alma”. Diálogo establecido a partir de la quiebra con el estado edénico del mundo infantil, cuando “existir era lo mismo que ser”. En Serrano Plaja veremos que esta ruptura con el paraíso perdido de la niñez, y su potencial traslación a una definición genérica de lo humano como conciencia de exilio, es fundamental desde sus primeros hasta sus últimos escritos. También se comprueba en la lectura de los textos de Serrano Plaja de estos años su conciencia de soledad, una conciencia que, a buen seguro, se ve abonada asimismo por las ideas de Zambrano defendidas en este artículo. Así, en este mundo de la niñez “nada se sabía entonces de lo real, porque nada se sabía aún de la soledad absoluta. Y es al sentirnos solos radicalmente,

---

<sup>202</sup>Anna Bungard es la responsable de *Un compromiso apasionado. En torno al pensamiento político en Los escritos de juventud de María Zambrano (1930-1939)*, Madrid, Departamento de Filosofía III, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, 1994, trabajo cuyas tesis resume en “El pensamiento en las obras de juventud de María Zambrano”, incluido en las *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano (Vélez-Málaga, 1994)*, Vélez, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 149-162. Como recuerda Bungard, la incursión en la vida política contra la dictadura de Primo de Rivera y a favor de la República por parte de la autora se realiza en sus años de estudiante en la Universidad Central de Madrid, donde participa en la Federación Universitaria Española (de la que fue miembro desde 1927 a 1929), y mediante su colaboración desde 1928 en la Liga de Educación Social, “cuyo objetivo era divulgar la cultura entre la clase obrera, según una línea de pensamiento socialista muy en armonía con las ideas humanistas de la Institución Libre de Enseñanza. [...] La escritora en esos años se concibe a sí misma como ‘intelectual para el pueblo’ de acuerdo a una mística de lo popular de inspiración machadiana, incorporando al ejercicio de su profesión pedagógica el sentido socialista de la vida” [152-153], lo que explica su participación desde mayo de 1931 en el proyecto educacional de las Misiones Pedagógicas diseñado por Manuel Cossío. Dentro de estas mismas actas se pueden leer unas excelentes páginas de Ana Isabel Salguero Robles, “El pensamiento y compromiso político de María Zambrano” que, abarcan otros momentos de su biografía [ 699-718].

cuando aprendemos eso de que algo exista o no en la realidad". La soledad parte, pues, de una experiencia dolorosa, la de la conciencia de que el mundo "llora una perdida unidad" y la de que "algo se ha ido o no ha llegado a sustituir a ese éxtasis vital, paradisiaco; algo que puede ser el esfuerzo del razonar, la gracia del amor"<sup>203</sup>.

Es oportuno también insistir en la influencia de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti a partir de varias de las ideas mencionadas en el texto de Zambrano que permiten abordar esta cuestión<sup>204</sup>. La propuesta albertiana de este libro admite, en uno de sus potenciales niveles de recepción, una lectura como descripción de un proceso de concienciación de la pérdida del paraíso por parte del sujeto. Sólo ha de recordarse que el poema que abre *Sobre los ángeles* lleva por título "Paraíso perdido", que menciona en sus versos iniciales la "búsqueda" de este edén y que introduce una pregunta que ahora nos interesa especialmente: "¿Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado?"<sup>205</sup> Fácilmente podemos, de paso, suponer una fuente más para el título del poemario de Serrano Plaja, quien en numerosas ocasiones declara su admiración por este libro y por el poeta. Pero más importante es la relación que Sánchez Barbudo señala entre la fuerte impresión que le causó *Sobre los ángeles* y el particular complejo de Serrano Plaja de "ángel caído" y su "firme creencia, un sentimiento, del pecado original, ya que siempre parecía añorar un Edén perdido, un estado de gracia que se le había esfumado" [1984, 13]. En Serrano Plaja esta conflictiva relación con la realidad se concreta por estas vías de expresión, pero su estado de crisis personal es algo ampliable a los miembros del núcleo de *Hoja literaria*. El propio Sánchez Barbudo, por ejemplo, expone su teoría de la necesidad de proyección sobre la realidad, una vez que ésta se ha resistido a ser entendida desde antiguos parámetros físicos y de pensamiento y nos ha conducido a un punto crítico: "el mundo

---

<sup>203</sup> Azcoaga ha definido este artículo de Zambrano como "formativo inicial de nuestras personalidades" [1984, 47-48]. Un año después, Zambrano escribe un ensayo donde amplía estas reflexiones, "¿Por qué se escribe?", *Revista de Occidente*, Madrid, 32 (junio 1934), pp. 318-328. En la Fundación María Zambrano se conservan los dos ejemplares dedicados por Serrano Plaja a Zambrano de sus dos primeros poemarios, *Sombra indecisa* y *Destierro infinito*.

<sup>204</sup> Arturo Serrano Plaja conoció a Rafael Alberti muy pronto, antes de su llegada a Madrid. Según informa a Francisco Caudet, fue Rodolfo Halffter quien, además de iniciarle en "lecturas varias" le presentó al poeta cuando vivía en El Escorial [Caudet, 1975, 15]. En otra ocasión destaca a Alberti, junto con Vallejo y Neruda, entre las "tres personas que habrían de tener importancia excepcional en mi vida" y, a pesar de las diferencias ideológicas que acabarían distanciándolos irremediabilmente, en 1978 no deja de reconocer que "tanto al poeta como al hombre le debo demasiado para no proclamarlo hoy así", en cartas dirigidas a Manuel Aznar Soler [1987a, 379 y 386].

<sup>205</sup> Cito por la edición de *Sobre los ángeles y Yo era un tanto y lo que he visto me ha hecho dos tantos* de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1988<sup>3</sup>, p. 65. El mismo verso resuena también en el origen del título de uno de los poemarios más importantes de Vicente Aleixandre y clave en la orientación poética de la postguerra, *Sombra del paraíso* de 1944.

muestra abiertamente su brecha; ya nada contiene nuestro ardor. La física moderna se escinde en varios caminos, y todos andamos buscando una unidad perdida”<sup>206</sup>.

Claudio Magris es el responsable de un magnífico estudio, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, que analiza con detenimiento los orígenes de buena parte de estas preocupaciones centrales que afectan a Serrano Plaja como constitutivas de la modernidad occidental. La ruptura con la edad paradisiaca se produce con el fin de una condición originariamente poética, aquella que suponía la unidad y armonía del sujeto consigo mismo y con la vida, quiebra producida, según Hegel, con la irrupción de la moderna edad del trabajo. Desde ahí se suceden una serie de escisiones que al consolidarse propician el diagnóstico del nihilismo de la civilización. Desde ese punto Magris traza un inteligente mapa que entrecruza nihilismo, expulsión y culpa en la era moderna. Pues el “sujeto se siente extranjero en la vida, escindido entre su interioridad nostálgica y una realidad exterior indiferente e inconexa”, y es entonces cuando la definición de Fichte de la época moderna como época de la culpabilidad adquiere sentido: “el sentimiento de culpa, la ‘pecaminosidad’, no concierne de forma moralista al individuo aislado, a una actuación privada suya de la que sea subjetivamente responsable, sino que se refiere a la condición histórica general, a la imposibilidad objetiva de instaurar valores y de hallar un sentido a la vida, del caos y la angustia del mundo. El individuo experimenta la sensación de vivir en un mundo caído y percibe este mismo sentimiento como culpables”<sup>207</sup>.

A estas cuestiones nos remitirá una y otra vez Serrano Plaja, ya se verá como la práctica totalidad de sus proyectos obedecen a la voluntad de exponer o resolver estos problemas. *El hombre y el trabajo*, por ejemplo, será un intento de recuperación de la unidad perdida, de esa condición originariamente poética del mundo quebrada con la irrupción de la edad moderna del trabajo, mediante una actualización de un pacto material no alienado del hombre con la realidad. La poética del exilio, por contra, en gran medida hará de la interrogación de ese sentimiento de culpa y pecado indefinidos una de sus grandes cuestiones y precipitará una salida de tipo religioso como respuesta. Estas ideas no se abandonan, pues, en ninguna de las etapas de Serrano Plaja, aunque es evidente su mayor explicitación y entendimiento en clave religiosa cuando ya en el exilio se produce su conversión al cristianismo. Por ello, en esa fase el mito edénico se relacionará con el

---

<sup>206</sup> “Las manzanas de Newton. Un libro de Voltaire”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4671 (31 de julio 1932), p. 2.

<sup>207</sup> Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* (1984), traducción de Pilar Estelrich, Barcelona, Ediciones Península, 1993, pp. 24-25.

espacio irrecuperable de la infancia e incluso favorecerá una explicación autobiográfica del eje temático de la culpa. Por contra, en este primer momento de su obra, sobre todo en su primer libro, estas ideas de existencia de un paraíso perdido donde habita un ideal puro (extensible a lo humano pero también a la inefabilidad del lenguaje), tienen un origen o tratamiento más exclusivamente poético que vital. En su segundo libro, *Destierro infinito*, esta idea le sirve para justificar el dolor colectivo de la humanidad y a partir de él buscar la superación del mismo y de la soledad en la comunión colectiva. De esta forma, Serrano Plaja recoge en dos momentos distintos la significación ambivalente que, a juicio de García Montero, la figura del poeta/ángel caído tiene en la poesía contemporánea como exponente de la crisis de la modernidad. Según García Montero, esta derrota del yo proyectado en diversas figuras (ángel, Luzbel, Ícaro)

no sólo se debe a la oposición de un ser superior, sino al carácter artificial y engañoso de sus alas. El drama se produce por debajo de las esferas angélicas, entre seres humanos que necesitan buscarle una salida poética a las contradicciones sociales. Los poetas contemporáneos han sublimado sus sentimientos de insatisfacción ante la realidad construyendo alas falsas, consuelos huecos, territorios sagrados sin una verdadera divinidad. Por eso su palabra ha sufrido la doble pérdida de la nostalgia y la lucidez: sentimiento de pérdida, consciencia de se volaba hacia un altar falso<sup>208</sup>.

En buena medida, el fracaso de la primera experiencia poética de Serrano Plaja provendrá de esta exigencia de sacralización de la experiencia, aunque sea la íntima, a partir de un tratamiento simplemente estético. *Sombra indecisa*, a pesar de este tratamiento del tema, también vehicula, al igual que *Sobre los ángeles*, una crisis religiosa que coincidirá, en un futuro muy cercano, en la desembocadura de ambos poetas en el abrazo del ideal comunista, Serrano Plaja a remolque de la imitación del modelo encarnado por Alberti, claro está<sup>209</sup>. Una crisis espiritual que en el caso de Alberti, como recuerda Luis Felipe Vivanco a partir de unas palabras de Leopoldo Panero, hace que su poesía, sea "la que está más cerca del *Cántico espiritual*"<sup>210</sup>, declaración de Panero que interesa ahora rescatar

---

<sup>208</sup> Luis García Montero *La palabra de Ícaro (estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 10-11. Véase también el libro de José Jiménez, *El ángel caído*, Barcelona, Anagrama, 1982.

<sup>209</sup> De la misma opinión es alguien tan cercano al poeta como Sánchez Barbudo, para quien "aquella obsesión suya —que le duró toda la vida— arrancaba de su educación religiosa con los agustinos", "Arturo Serrano Plaja en mi recuerdo y en sus poesías" [1984, p. 13].

<sup>210</sup> Luis Felipe Vivanco, "Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces", en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974<sup>2</sup>, vol. 1, p. 221. Más adelante desarrolla esta afirmación: "El libro *Sobre los ángeles* es una escapada hacia lo alto partiendo de una situación humana desesperada. Es, por lo tanto, un libro de lucha espiritual a la manera de los místicos" [234]. Serrano Plaja, en uno de sus últimos artículos, nada memorable por lo que supone de ajuste de cuentas personales con Alberti,



puesto que en estos momentos este grupo de poetas comparte un ideario estético bastante cercano. Así, Azcoaga, en su artículo ya mencionado, definía como “inmenso creador” al poeta místico, punto también muy a tener en cuenta para ulteriores consideraciones. Con el ejemplo de Alberti, Serrano Plaja al mismo tiempo engarza con la mejor recuperación del romanticismo operada por los poetas del 27 a partir de la reinserción ajustada de Bécquer que ya iniciase Juan Ramón Jiménez. A Jiménez, quien lo va a acompañar a lo largo de toda su etapa inicial de formación y será intermitentemente recuperado en toda su producción, debe en estos momentos, sin pretensión de ocultarlo, más de un tributo<sup>211</sup>. Alberti, por último, estaba realizando con este libro una doble ruptura, con el mundo burgués (familia, religión, sexo) y con el lenguaje: “para que la ruptura con ese inconsciente familiar/religioso pudiera salir a la luz, pudiera hacerse consciente, para que tal ‘ruptura’ quedara grabada en el texto, fue acaso por lo que Alberti tuvo que recurrir a los métodos surrealistas que parecían basarse en la posibilidad de una expulsión directa, una salida a chorros, de ese mismo inconsciente” [Rodríguez, 1994, 315-316]. Esta revolución del signo que Serrano Plaja está asimilando de manera casi inconsciente, explicará muchas de las cosas que irán sucediéndose en los próximos años; explicará, por ejemplo, la asimilación nerudiana e incluso la misma necesidad de superar las premisas de este lenguaje surrealista en un ámbito ideológico y político.

Pero volvamos al artículo de Zambrano. “De nuevo, el mundo”, es decir, la búsqueda de esa unidad perdida que lamenta Sánchez Barbudo, eco evidente de las palabras de Zambrano: “El mundo, organismo animado, se ha convertido en agregación de

---

elogiaba las opiniones de Vivanco sobre la poesía del gaditano al considerarla como las más acertadas; “Sobre *Marinero en tierra* y un poco más”, *Papeles de San Armadans*, Palma de Mallorca, 23, XC, 269-270 (agosto-septiembre 1978), pp. 105-127. Vivanco defiende, con argumentos en verdad certeros, este sentido de *Sobre los ángeles* como expresión de una crisis religiosa. Sus conclusiones sobre el libro son muy interesantes, al formar parte de la misma generación histórica que Serrano Plaja, por lo que respecta a la evolución futura de Alberti y por ende de Serrano Plaja en quien tanto influirá: “confieso que cuando era más joven me costaba trabajo creer que Alberti se hubiera hecho comunista de verdad --y no sólo de conveniencia-- después de haber escrito un libro como *Sobre los ángeles*. [...] Hoy día comprendo que *Sobre los ángeles* es un gran libro de oposición al mundo y a su insuficiencia de valores, y que no tenía humanamente otra salida que hacia lo alto, por el claustro y la santidad. Tal vez haya proporcionado esta salida a algunos de sus lectores, mientras su autor se dedicaba a resolver por separado su problema vital pendiente. Y lo resuelve, en los días revolucionarios de preparación idealista de la República, haciéndose comunista” [251-252].

<sup>211</sup> Así, no extrañan los ecos juanramonianos también por lo que respecta al título de su primer libro --y más teniendo en cuenta lo mucho que en Serrano Plaja se dará la reflexión sobre la esencia de lo poético y su relación con la soledad--, que se pueden detectar a partir de, por ejemplo, el Prólogo de Jiménez a la Sección III de su libro *La soledad sonora* de 1911, titulado “Rosas de cada día”, donde se escribe: “la poesía ha de ser errante e indecisa, manantial de belleza vaga, brisa de sensaciones. Vaguedad infinita de formas y de tonos, en donde los jardines ideales, de rosas, de carnes de almas o de nubes, florecen en una sucesión inextinguible”. Reproducido en la edición de Arturo del Villar a Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, Madrid, Narcea, 1975.

átomos, polvo de estrellas que llora una perdida unidad". Por lo tanto, ante la nueva irrupción del mundo la pregunta es: "Por qué camino salimos del laberinto solipsista para llegar —quizá con un poco de retraso— a esta cósmica cita? La respuesta sería toda nuestra biografía —Psico-ontológica—, toda una 'confesión' del siglo". En sus titubeantes trasiegos filosóficos juveniles, Serrano Plaja hallará en Nietzsche la primera muestra de oposición y reconstrucción hacia este mundo carente de unidad. Aunque sea de manera muy distinta, ya en esta elección se anuncia que el desenlace habrá de estar en lo humano, el superhombre nietzscheano terminará buscando en lo colectivo la enmienda a su disgregación.

## 2.5. — UN VACILANTE DISCÍPULO DE ZARATHUSTRAS. EL ENLACE CON LA MÍSTICA.

La primera parte del libro, que como ya se ha mencionado se publica casi en su totalidad en *Hoja literaria*, no es sino una plasmación del aserto ya mencionado de Azeoaga en "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso" de que "el amor a ser otros, y no los que ya somos, es la única creación. Y por tanto el creador, una vez que crea, y vuelve a sentirse idéntico al que le transformó, no cesa en su duda, en su inmensa angustia, en un continuo transformarse". Y, en efecto, se ofrecen cinco poemas que suponen otras tanto transformaciones del alma. El título de una buena parte de ellos se constituye a partir del sustantivo "alma" acompañado casi siempre de un sintagma preposicional cualificador, "de amor", "triste", "de mi alma", "del odio", "en silencio", atribuciones de clara ascendencia juanramoniana<sup>212</sup>. Ello supone también, claro está, como acertaba a indicar Benjamín Jarnés, la limitación de estos poemas a un ámbito

<sup>212</sup> En concreto, su localización es la siguiente: "Alma de amor", *Hoja Literaria (poesía y crítica)*, Madrid, 2 (¿diciembre 1932?), p. 1; "Alma de mi alma", *Hoja Literaria (poesía y crítica)*, Madrid, 3 (enero 1933), p. 7; "Alma del odio", *Hoja Literaria (poesía y crítica)*, Madrid, 4 (febrero 1933), p. 7; "Alma en silencio", *Hoja Literaria (poesía y crítica)*, Madrid, 6 (abril 1933), p. 6; y "Alma triste", en este caso publicado en *Isla*, Cádiz, 2-3 (1933), s.p. Este mismo orden es el que siguen en su publicación en libro conformando la primera sección de *Sombra indecisa*, "Alma de mi alma", y sin que existan, más allá de erratas tipográficas, variantes significativas. Como aprecia Pedro Aullón de Haro en su repaso a la lírica española del siglo XX cuando analiza la "retórica literaria" modernista y se centra en el *Diario de un poeta recién casado* —"demostración de la heteromorfia Modernismo/Vanguardia juanramoniana"—, una muestra de este intento de conciliación entre simbolismo y vanguardia se aprecia en la cantidad de veces (más de setenta) que aparece la palabra "alma" y lo que ello está significando: "Se trata de utilizaciones léxicas resultantes de una subjetivización extremada, a la cual durísimamente atacó la teoría programática vanguardista y que, en virtud de procedimientos de heteromorfia, se concilian en el *Diario* con otros elementos de estética y referencialmente adscritos a universos artísticos muy distantes. El léxico tópico simbolista-modernista más acendrado se manifiesta extensamente", en Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX. Hasta 1939. Historia crítica de la Literatura Hispánica*, 20, Madrid, Taurus, 1989, p. 226.

intimista de la experiencia, experiencia que incluye también el orden de la asimilación cultural:

Sus temas los extrae de la más recatada vida interior. Son música del alma. [...] Se refugia en su intimidad de donde va fluyendo, verso a verso, cuanto de melancólico fue allí posando o elaborando la vida y la cultura<sup>213</sup>.

Orden cultural en el que es muy importante la vinculación con la tradición romántica en la que Serrano Plaja está hallando su poética. Albert Béguin, en su clásico estudio, señala la creencia en el poeta romántico de su paso, previo a su existencia en la tierra, por una edad de oro que adquiere diferentes proyecciones míticas. La primera de ellas es la del alma que, “provisionalmente desterrada en el tiempo, recuerda o presiente que no pertenece del todo al mundo de este destierro”<sup>214</sup>. Ahí tenemos el primer enlace entre diversos puntos que surgirán en el poemario: conciencia del exilio de lo espiritual del ser humano, búsqueda de la espiritualidad y pureza perdidas, poesía como medio de conexión con esta otra realidad perdida, creación elaborada a partir de la soledad, la nostalgia y el sentimiento de dolor... Serrano Plaja no realiza un tratamiento puramente romántico, opera desde una traslación simbolista de estos temas que vacía de valor religioso estas líneas y que propone un sustituto estético que las valide. Anna Balakian habla por ello de una mística sin presupuestos religiosos que aporta una nueva significación a la idea de alma: “el significado religioso de ‘alma’ ha sido reemplazado por una conciencia de la *psique* universal del hombre perdido en el mundo físico al que nunca comprenderá”<sup>215</sup>. Esta conciencia puede llevar a la evasión estética, al inmovilismo nostálgico o al enfrentamiento con la nueva situación crítica de lo real. Por todas estas fases pasará Serrano Plaja, su sombra es, efectivamente, indecisa, y la proyección en la realidad de su conflicto íntimo, vital y estético, aún tardará en darse.

En esta primera sección compuesta por cinco poemas el primero de ellos, “Alma de amor”, parte de la constatación de una pérdida: “De puro amor, / Amor ya no te encuentro / asomado en la ventana de una risa / ni en el celeste vergel de primavera” (p. 11). Los

---

<sup>213</sup> Benjamín Jamés, “Letras españolas”, *La Nación*, Buenos Aires (22 de abril 1934), p. 4. Alicia M. Raffacci, precisa la filiación de este punto con la poética simbolista que recoge de *Sobre los ángeles*: “el poeta aparece envuelto en el misterio de su propia psique, sustraído del mundo circundante. Los poemas del libro representan distintos momentos emocionales del poeta, son ‘almas’ y ‘sombras’” [1974, 94-95].

<sup>214</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1939), traducción de Mario Monteforte Toledo revisada por Antonio y Margit Alatorre, México D.F., FCE, 1954, p. 482.

<sup>215</sup> Anna Balakian, *El movimiento simbolista. Juicio crítico* (1967), traducción de José-Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 148.

elementos de lo real donde se cifra esta pérdida del Amor y la corroboración de la misma van de la contemplación de lo natural hasta la experiencia amorosa directa: “ya no te encuentro / en el breve seno de la amada / ni en su bucle, su pañuelo ni su mano” (p. 11)<sup>216</sup>. Por contra, en otros componentes se coloca la esperanza de un descubrimiento futuro: “en el dolor del mundo y en su llanto, / Amor, en sus lágrimas te busco” (12). Esta declaración, germen de su posterior vuelco hacia la colectividad a partir de la actitud solidaria con los que más sufren, ahora se manifiesta en las líneas romántico-simbolistas antes mencionadas. La carencia se define con respecto a una anterior situación armónica e ideal que ha dejado paso a un estado de “paz” y “sosiego” que se reconoce insuficiente pues no anula los sentimientos de “nostalgia”. Con lo cual se llega a una coyuntura donde “la congoja, pena y el tormento, / la inquietud, el desasosiego” desean ser “sustituídos” por “la paz, el reposo y la armonía”, pero que a diferencia de la beatífica situación anterior cree que alcanzará con la llegada del amor. No es un amor físico, personalizado, humano, sino un amor casi inefable que invade la interioridad y que se halla encarcelado en “la música lejana”, es un “ascenso luminoso / en mi vida como única esperanza”. Por lo tanto, la definición de la identidad, en términos poéticos, se origina en la exclusión de una definición de lo amoroso como algo religado a las experiencias más directas de lo real (la naturaleza o el ser amado) que son un tanto insuficientes, lo amoroso se extrapola como definición de un absoluto perseguido que se intuye a partir de la constatación del dolor y de la melancolía<sup>217</sup>.

Antonio Sánchez Barbudo no dejaba de apuntar, en este sentido, una escisión entre vida y poesía muy interesante para posteriores cuestiones de la obra de Serrano Plaja:

En contraste con la ‘pureza’ y con sus puros poemas de adolescente, estaba su vida amorosa, pasional. Tenía él unos éxitos con las mujeres que muchos le envidiábamos. Pero su método no era el de Don Juan. Él no conquistaba con cinismo, con engaños, sino con la verdad, con el corazón en la mano. El secreto estaba en que se enamoraba muy sinceramente

---

<sup>216</sup> Parece existir una clara alusión a los motivos que en anteriores composiciones sí ha utilizado el poeta. Así, en “Momentos de sudexpres” hallamos estas referencias al breve seno de la amada, sus bucles, sus rizos y su pañuelo en mano a partir de la descripción de una típica despedida de los amantes en la estación del ferrocarril: “me cuentan de tus rizos los misterios / del sol, que mis labios encontraron / enredados, traviesos, en los vientos, / de fiebre, que mis dedos enredaron / en su camino triunfal / hacia tus senos pequeños, / nostálgicos de fuego. [...] Ya es tu alegre pañuelo, / mensajera paloma de horizontes / entre azules y negros de estaciones”; “Momentos de sudexpres”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 123 (1 de mayo 1932), p. 5. Se produce, con la renuncia a este tipo de motivos, un evidente avance en el sistema referencial y compositivo de sus versos, así como en la poética subyacente en ellos.

<sup>217</sup> Como se expresa en Novalis, la melancolía es muestra del “anhelo ontológico de una pérdida de totalidad”. Para la relación del resurgimiento romántico del yo con la melancolía, véase Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo* (1982), Barcelona, Ediciones Destino, 1990., pp. 146-149.

cada vez, y seducía por esa autenticidad, esa rápida y total entrega. Convertía a la elegida en objeto de total adoración, con toda clase de ofrendas, delicadezas y ternuras, fuera ésta quien fuese, lo mismo tímida doncella que una de esas damas liberadas, ya muy corridas, que se encontraban por los círculos literarios. Tal candor, unido a su fuerte masculinidad, resultaba al parecer una mezcla irresistible. Y así todo acababa, y muy pronto, en la cama [1984, 14-15]<sup>213</sup>.

El tratamiento de la vertiente amorosa es uno de los vectores que mejor ejemplificarán la progresión de su poesía. Bastará comparar estos poemas de *Sombra indecisa* con "Oh mi sangre infalible" de *Destierro infinito* o "A la Amada" y "Virginia" de *El hombre y el trabajo* para comprobar la materialidad e historicación, por así decirlo, que experimenta este tema y el conjunto de su poética, algo que se ha de prolongar a su producción exiliada. Por eso su cambio posterior, poético y personal, acercará estas dos esferas de lo amoroso y sexual y lo poético —y lo remarcará de forma explícita en el prólogo a *El hombre y el trabajo*— mediante modos que en próximos apartados se comentarán, dando cuenta así de la unidad de motivos que definen su progresión personal, ideológica y poética.

Por ahora, para el tratamiento poético que recibe esta dimensión amorosa bastaría recordar aquí otra vez lo explicado por Zambrano en su "De nuevo, el mundo" para ver como encajan las piezas. La composición se cierra con una admonición que anuncia lo que se producirá en los siguientes poemas: el recorrido de un trayecto a la búsqueda de este Amor interior, que es cifra de autoconocimiento del yo, a partir de una dialéctica con el mundo que parte, en el presente, de un sentimiento de insatisfacción y, como informa en el siguiente poema, de culpa. Versos finales que también acaban de corroborar la

---

<sup>213</sup> Enrique Azcoaga también coincidía con Sánchez Barbudo en señalar esta distancia que separaba por entonces la práctica estética de la vital en Serrano Plaja, y lo ejemplificaba, mediante sus relaciones amorosas y sexuales; también aludía al referirse a ello al otro componente estético que primordialmente, junto al del simbolismo, caracteriza estos poemas, el romanticismo: "El Arturo hiper-romántico, que en la verbena del barrio se enamoró como es debido de una motorista, alrededor de la cual tejió infinitos poemas verbales", "Arturo Serrano Plaja, mi compañero de grupo literario" [1984, 51]. También Juan Gil-Albert destacaba este componente de la personalidad de Serrano Plaja en su evocación del poeta incluida en la conmovedora "Memorabilia (1934-1939)": "Arturo era bastante menor que Emilio, tendría, por entonces, sus veinticuatro años, la edad de Gaya, y su fisonomía evidenciaba esa concentración de fuerza que caracteriza a los impetuosos; también en el campo del amor. Distaba mucho de responder al dictado de ninguna guapura masculina porque, y sobre todo, el desdibujo de la boca producido por la presión de los dientes, lo desfavorecía. Pero esto no parecía influir en la aquiescencia que el sexo débil le demostró, como tuve ocasión de comprobar por confidencias y, hasta en una ocasión, por haber tenido que actuar de intermediario ocasional. En el fondo de su carácter rebían a diario, con pugna intermitente, las pasiones, no siempre, como suele ocurrir, con legitimidad, y eso es lo que hacía de él un sujeto dramático", en *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 260-261.

identificación del yo lírico con una entidad puramente espiritual: “Alma soy, Amor, / que en tu busca angustiada camina / ¡Alma, Amor, por ti soy peregrina!”<sup>219</sup>.

El siguiente poema lleva por título “Alma de mi alma”. En *Hoja literaria* el poema lleva una dedicatoria que no figurará en el libro, “A Sachka Yegulev”<sup>220</sup>. Vale la pena detenerse un momento en este dato. El nombre hace referencia a una novela del mismo título del escritor ruso Leónidas Andreiev. Según comentaba Sánchez Barbudo, “ése era el nombre del héroe —un adolescente sensitivo convertido en revolucionario— de una novela de Andreyev, *Sachka Yegulev*, publicada por la colección Universal de Calpe, que muchos jóvenes leíamos con pasión por aquellos años. Serrano Plaja evidentemente se identificaba con ese romántico héroe” [1984, 18]<sup>221</sup>. La novela de Andreiev impresionó vivamente al joven Serrano Plaja, quien vio en su historia un reflejo de sus inquietudes, vacilaciones y sentimientos, algo que formó parte de la educación sentimental de un gran número de adolescentes de las primeras décadas del siglo veinte<sup>222</sup>. Tanto es así que este personaje literario aparecerá de nuevo en su primera colaboración, el poema “¿Nos oyes?”, para la revolucionaria *Octubre*. No deja de ser significativo, a la hora de analizar la sensibilidad artística e ideológica del autor, el que adopte como recurrente durante tan

---

<sup>219</sup> Los ecos juanramonianos son constantes. Así, por ejemplo, léanse los versos de un poema de *Ninfas*: “¡son pedazos [los versos] humeantes de alma soñadora! / de mi alma, peregrina de los nobles reinos del Oro”.

<sup>220</sup> También en el título de este poema resuena la voz del moguerño: “Mi alma ha de volver a hacer / el mundo con mi alma”. Juan Ramón Jiménez, *Libros de Poesía*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1964, p. 552. En su publicación en la revista se precisa que el poema forma parte “Del libro ‘Alma de mi alma’, de inmediata aparición”. Una inmediatez que no sería tanta y una nota que indica la articulación de esta primera sección de *Sombra indecisa* como un núcleo significativo algo alejado de las intenciones globales finales del poemario. Un hecho que obedece, como se verá, al abandono del seguimiento de las premisas nietzschianas.

<sup>221</sup> Enrique Azeoga corrobora esta identificación con el personaje romántico de Serrano Plaja: “mientras nuestro entusiasmo mariposeaba por cimas filosóficas puestas a nuestro alcance por Ortega, Arturo Serrano Plaja insistía en su entusiasmo por *Sachka Yegulev* de Andreiev, el Baudelaire de su alma y esos descubrimientos y arrebatos, de los que enseguida fuimos entusiastas, respecto al cada día más gigantesco Juan Ramón Jiménez” [1984, 49]. También Sánchez Barbudo en un escrito para *Hoja literaria*, “Abrazo de años diversos”, explica que “yo era un ardiente Sachenka”, *Hoja literaria*, Madrid (junio-julio 1933), p. 4; años más tarde, entre sus innumerables trabajos como traductor en el exilio, junto con Leon Krasnov tradujo la obra del novelista ruso, *Los siete ahorcados* y *Lázaro* México D.F., Centauro (Biblioteca Sol), 1944.

<sup>222</sup> Luis Fernández Cifuentes ha detallado, en el conjunto del amplísimo interés por la novela rusa acrecentado intensamente con el estallido de la revolución, la penetración en España de la obra de Andreiev desde al menos 1908, cuando se produce un relevo en las preferencias por la novela rusa de Tolstoi a Andreiev. La obra de Andreiev se publicó en la colección mencionada por Sánchez Barbudo en 1919, año en que su autor muere “en el exilio, donde había hecho alguna propaganda antibolchevique, cuando ya era inmensamente popular en Europa y casi todas sus obras estaban traducidas —directamente— al español”, lo que se corrobora con el dato de que “entre 1917 y 1923 se publicaron en España, en volumen, 19 ediciones de obras de Andreiev (novela, teatro y colecciones de cuentos)” y que, a partir de las opiniones de distintos críticos como Díez-Canedo o Luis Bello, se pueda concluir que *Sacha Yegulev* “parece haber sido la novela favorita de los intelectuales”, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 153-154.

largo tiempo a un héroe del estilo de Sachka, tomado de una novela de 1911 y que mantiene claras deudas con un, ya por entonces, exacerbado misticismo romántico. Algo que, por otro lado, fue un fenómeno abundante en la cada vez más consolidada literatura popular de izquierdas cuyo apogeo difusor se estaba viviendo en aquellos años.

Uno de los artículos para *El Sol* también se centra en la figura de este protagonista<sup>223</sup>, y en él Serrano Plaja efectúa una comparación entre los Evangelios, la novela de Andreiev y una biografía sobre Jesucristo escrita por Ludwig, *El Hijo del Hombre*, que es la obra que le ofrece la excusa para semejante reseña. Serrano Plaja se dedica a recoger los paralelismos en los tres textos, y potencia sus intereses literarios a partir del aglutinante de la figura de Cristo. Sachka, según Serrano Plaja, tiene claramente tras de sí una serie de elementos simbólicos que lo vinculan con el hijo de Dios o, en la visión laica de Ludwig, con el Hijo del Hombre. El dolor, en los tres supuestos, divino, humano y literario, la conciencia de ser diferente de los demás o la muerte y la resurrección como posibilidades indemostrables son algunas de las coincidencias destacadas. Y con ello, tres conclusiones, semejantes pero no iguales, se unen en un mismo sentimiento:

“Cristo es Dios”, dice el Evangelio.

“¡Jesús es el Hombre!”, afirma Ludwig.

“¡Sachka es Cristo!”, exclama, sin decirlo, Andreiev.

Y en sus voces, un mismo amor, un puro amor, fluctúa entre el ideal y el desconsuelo, entre el dolor y la incompreensión.

Esta utilización de la figura de Cristo es indicativa de la futura evolución que se dará en el camino hacia un contenido cada vez más humanista. En gran medida ello es así porque la vindicación se realiza a partir de la traslación de algunos caracteres de la figura divina a lo humano, el mismo proceso observable en el ejemplo del anticristo de Nietzsche que enseguida veremos adoptado por Serrano Plaja<sup>224</sup>. Son muchas las referencias veladas de la obra de Andreiev que se pueden detectar en los versos de *Sombra indecisa* y en los ensayos de estos años, una de ellas es la que recoge en el poema que daba pie a la mención de esta novela, “Alma de mi alma”.

Si antes se ha explicado la base del actual conflicto del yo, los datos que ahora aporta esta composición abocan el conflicto hacia un nuevo espacio que será el del propio

---

<sup>223</sup> “Los evangelios, Ludwig y Andreiev, El Hijo del Hombre”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4717 (24 de septiembre 1932), p. 2.

<sup>224</sup> Para este punto resulta obligada la lectura del capítulo que Hans Hinterhäuser dedica a “El retorno de Cristo” en su modélico *Fin de siglo. Figuras y mitos*, tr. de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1980, pp. 15-39.

poema. El alma inefable anterior se va a identificar con el verso en la parte central de la composición, “—verso mío, Alma mía—”, una terminante concordancia que actúa como gozne del poema. La simbiosis no anula un entendimiento del alma en clave ajena a lo metaliterario, sino que religa dos procesos de crisis: la interior del yo con la subsiguiente crisis de expresión poética. Vemos así que el origen de la primera parte de esta crisis se inicia a partir de la constatación de que la contemplación gozosa de las cosas no es el camino a seguir, que por esta vía las ansias de absoluto, origen de la peregrinación tratada en el primer poema, dejan de ser válidas. Esta opción equivocada de lo objetual exterior ha sido tomada por el poeta anteriormente, una alternativa que ahora se sabe insuficiente e incluso acomodaticia y de la que reniega:

Porque mi alma se arrepiente del gozo  
que encontró en su ardiente anhelo de pureza  
y comprendo, en mi ascenso, que a ser puro  
ni siquiera tengo ya derecho

Un sentimiento de culpa un tanto vago y que se menciona desde la constatación de la imposibilidad de recuperar un estado paradisiaco ideal. Por ello, el poeta explica su alegría al ver cómo “el viento” arrebató “de mis manos, / dormido, el mejor de mis versos, / reclinado, de papel, en su más blanca cuna”. A una conciencia dormida corresponde una creación artística igualmente dormida y de ahí la alegría, porque el viento está simbolizando la transición de una conciencia dormida hacia otra despierta. La creación del durmiente obedece —a partir de una contemplación gozosa y no conflictiva del mundo— a su aspiración de una pureza autosuficiente que ahora sabe que no es posible en estos términos. La nueva concienciación, por contra, se corresponde a una naciente dimensión en las esferas de la percepción y de la creación, la que se da en el verso que vuela hasta que el viento “cruel lo abandonó sobre el inmundo lodazal del universo, / cuando supe, por fin, que la blancura / es una lacra terrible que los limpios, impecables, / escupen sin piedad en el humilde corazón de los manchados” (p. 13). Lo puro poético no es concebible, al ser su origen la expresión de un sujeto desterrado de lo divino, si no se parte de su condición igualmente desterrada y, por lo tanto, impura. Esta noción de impureza, más inmaculada que lo que convencionalmente se considera puro, esboza ya, en buena medida, algunas ideas claves del pensamiento poético de Serrano Plaja<sup>225</sup>. Si bien ello se aleja de las

---

<sup>225</sup> De nuevo parece existir una clara alusión a anteriores creaciones de Serrano Plaja en una consciente autocrítica a partir de sus nuevas premisas. Así, en “Viva, profunda, nieve”, se quejaba el poeta de quienes se atrevían a pisar la nieve y ensuciarla, en clara alusión simbólica a la pérdida de la pureza: “A ésc, sí, a ésc que



concepciones puristas a lo Guillén-Valéry y parte de un contacto con lo material y lo personal, no deja de colocarse, en la línea de Juan Ramón Jiménez, en un ámbito de reflexión poética y haciendo uso a los términos de inefabilidad de esta experiencia<sup>226</sup>. Pasan por encima del verso/alma, sin percibirlo (pues el poeta actúa desde la soledad), “millares, millones de botas y zapatos” (14)<sup>227</sup>, pero también, junto a ellos, “un niño”, clara alusión a la inocencia perdida de la niñez e imposible espacio de restitución.

Esta idea de la infancia, aparte de la enorme tradición que posee el tropo, la toma fundamentalmente de su lectura romántico-simbolista de Jiménez y de Alberti (con Rimbaud al fondo). En su primer artículo para *El Sol*, Serrano Plaja ya se presenta como un claro discípulo del moguerense y comenta sus relaciones con Tagore a partir de la comparación del tratamiento que de la figura del niño se da en ambos. Así, los niños del poeta bengalí reflejan “un anhelo, un ansia de infinito” y, lo que cuadra también con lo que vendrá después, “un oscilar de superación”. Es el sentimiento de inocencia inherente a la infancia el que permite el anhelo por parte de estos niños de “la perfección, superación y aun felicidad de filosófica renuncia”<sup>228</sup>. Serrano Plaja también recurre, además de a las traducciones de Tagore hechas por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, al ejemplo de *Platero y yo*, otro libro fundamental en su formación y del que se pueden extraer varias lecturas acordes con sus intereses. Michael P. Predmore ha indicado la superposición de dos actitudes en el libro de Jiménez, “la del niño y la del hombre, la del mundo ingenuo e inconsciente y la del mundo adulto, consciente del dolor, el sufrimiento y la muerte”; también, y es un dato que cuadra con otros pensamientos del poeta desarrollados en

---

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 implas”. La nieve es el correlato de nuestra pureza edénica y provoca en el alma del sujeto que la mira caer una invasión de “frescores puros y silenciosos”, siendo así “inmaculada cosecha de purezas”. Aquí el poeta no explicita su renuncia a su “ardiente anhelo de pureza” como expresa en *Sombra indecisa*. Sin embargo, se fijan futuras constantes como la del conocimiento del dolor que habita en la pérdida del estado primigenio de pureza: “¿Sabéis que una aguja de hielo taladra el dulce corazón de la nieve?”; y, evidentemente, se define como un suceso desgraciado la caída en la tierra que supone la pérdida de la blancura celestial: “¿Si en el cielo se supiese tu desgracia, y arcángeles conociesen tu ignominia”, insinuando esto último el desasimiento con todo consuelo religioso que aquí se traduce en ignorancia y despreocupación. *La Gaceta Literaria*, Madrid, 120 (15 de diciembre 1931), p. 13. Al respecto del carácter autocrítico, vale la pena mencionar la opinión de Enrique Azcoaga en “Tablero. Eco y mecánica de la biografía”: “el autor no es la obra, ni la obra es el autor. De aquí, que el autor, no pudiendo ser, en su obra, diga que no está nunca satisfecho de ella. Deba, no estarlo”, *Hoja literaria*, Madrid (enero 1933), p. 3.

<sup>226</sup> La ambigüedad de *Hoja literaria* se corresponde con la de Serrano Plaja. En abril de 1933, se publica una traducción de Paul Valéry “A propósito del Cementerio marino” [7] que no deja lugar a dudas sobre la tendencia de purismo intelectualista que representa.

<sup>227</sup> También Alberti expresa algo semejante en “El ángel del misterio”: “Un sueño de faroles y una humedad de olvidos, / pisados por un nombre y una sombra” [1988, 113].

<sup>228</sup> Arturo Serrano Plaja, “Interpretaciones. Juan Ramón-Tagore”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4536 (24 de febrero 1932), p. 2.

distintos momentos tales como su humanismo, menciona que en *Platero y yo* la “misión pedagógica es rescatar este sentido fundamental de la doctrina de Cristo, [en la línea de interpretación krausista que Juan Ramón toma de Giner de los Ríos de “hacer de la vida religión y religión de la vida”] [...] y devolverle, en la práctica, su “moral pura, sublime y desinteresada”<sup>229</sup>. Antonio A. Gómez Yebra, por su parte, ha explicado cómo el borrico sufre un proceso de personalización constante, en un desdoblamiento de la personalidad del autor, siendo “un niño, el niño que el poeta recrea como habitante natural de la edad de oro, el más claro niño-dios juanramoniano”<sup>230</sup>.

La admiración por Alberti se manifiesta, en parte, a través de una idéntica lectura de estos símbolos. En el artículo ya mencionado sobre García Lorca y Alberti, Serrano Plaja escoge de entre toda la tipología posible de los ángeles de Alberti a “Los ángeles colegiales”; poema del que cita los versos “Ninguno comprendíamos nada: / ni por qué nuestros dedos eran de tinta china / y la tarde cerraba compases para al alba abrir libros”, para llegar a la siguiente conclusión: “no; nada podríamos comprender; que el niño que comprende no es niño, y estos ángeles ¡son tan niños! Acaso se diría que son hermanos de los niños de Tagore”, con lo que toda la anterior carga simbólica citada al respecto en el caso de Juan Ramón Jiménez se traslada también a los ángeles albertianos.

Pero volviendo al poema “Alma de mi alma”, se comprueba que todo sufre así un vuelco. La soledad anterior era inoperante pues provocaba el entusiasmo ante la belleza sin más, sin constatar, como ahora, el dolor y el esfuerzo que tras ella se esconden: “Y supe, por fin, el sacrificio / que a la estrella le cuesta ser lucero”. Por eso también se da el cambio de referentes: de la observación gozosa de, por ejemplo, “un lirio” —de la que ahora se arrepiente—, se pasa a la “gloria del dolor sin goce”, a la comprensión de la “emoción de los andrajos / y el misterio inefable del sentir perverso”. La belleza agónica, en suma, de Baudelaire, la misma que abre una nueva vía de meditación que se encauza en parámetros nietzschianos.

---

<sup>229</sup> Michael P. Predmore, en su introducción a la edición de *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 1983<sup>7</sup>, pp. 52 y 66.

<sup>230</sup> Serrano Plaja alude en su artículo a uno de los numerosos juegos infantiles que aparecen en la obra (concretamente al del capítulo IX, “Las brevas”) y con ello no hace sino seleccionar uno de los motivos de los que se sirve Juan Ramón Jiménez para aludir a este mundo edénico, pues, como explica Gómez Yebra, ello les permite mantenerse “en la auténtica edad de oro”, mientras juegan “retrasan su incorporación a la sociedad contaminada, al mundo de los adultos”, en “La figura del niño en *Platero y yo*”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Juan Ramón Jiménez: Poesía total y obra en marcha: Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Barcelona/Málaga, Anthropos/ Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 1991, pp. 392 y 394.

La influencia de Nietzsche en estos años ha sido estudiada sólo de manera muy parcial en la imprescindible obra de Gonzalo Sobejano. Él mismo es quien apunta el reavivado interés por el filósofo en estos momentos: “si se repara en que entre 1929 y 1933 aparecen las versiones de Muñagorri y de Ovejero, se reedita el *Epistolario* y siguen circulando ediciones baratas de otras obras, podría sospecharse el comienzo de una nueva ola. Pero la postguerra española hace imposible que se produzca”. Y Sobejano indica a continuación la dificultad de este estudio aún pendiente en la que él llama generación de 1939 porque:

el reconocimiento exacto del influjo posible de Nietzsche se hace difícil por dos razones: primera, porque la obra de Nietzsche está ya incorporada en el equipaje cultural de todos, directa o indirectamente, en grado mayor o menor; y segunda, porque entre Nietzsche y esos hombres ha habido mediadores intermediarios: los noventayochistas, Ortega, las ideologías políticas de fuera. El efecto de esos intermediarios hubo de ser más intenso que el del propio filósofo<sup>231</sup>.

No es este el lugar para establecer los cauces de esta influencia, aunque en el caso que nos ocupa está claro que una influencia directa no proviene precisamente del en el futuro denominado grupo generacional del 27<sup>232</sup>. Proviene, por un lado, de la relectura de los “abuelos” del 98<sup>233</sup>, y, por el otro, de la influencia de María Zambrano y su asimilación de la obra de Nietzsche. José I. Eguizábal Subero ha realizado un resumen acerca de la importancia medular de la obra de Nietzsche desde la primera obra de Zambrano, *Horizonte del liberalismo* (Madrid, Morata, 1930), hasta otros ensayos posteriores como los recogidos en *Hacia un saber sobre el alma* (1950) o *El hombre y lo divino* (1955)<sup>234</sup>. En este recorrido intelectual, Nietzsche se acaba interpretando como un “estadio interrumpido de la mística”, alguien que no llega a la mística “porque no abonda lo

<sup>231</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 639 y 640-64.

<sup>232</sup> Como opina Francisco Romero, esta abortada nueva ola nietzschiana no hundía sus raíces en el 27, sino que “la aceptación más amplia y la mayor influencia ocurrieron hace años entre los jóvenes. El fervor y la natural rebeldía de la juventud hallaban en el filósofo una voz acorde con la suya; expresiones tan incitantes por su corte paradójico y su ardor combativo como por lo confuso y sibilino de la significación, por una oscuridad grata a la confusión de la primera edad juvenil, cuando se busca afanosamente”, en “Nietzsche”, *Cuadernos Americanos*, México D.F., VI, I (enero-febrero 1947), pp. 93-96 [apud. Soberano, 1967, 640].

<sup>233</sup> Según Sobejano, fue Ernesto Giménez Caballero quien en su libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, (Madrid, 1927) “a pesar de las [sus] desorbitaciones y superficialidades [...] , primeramente propaló la importancia del influjo de Nietzsche en los hombres del 98 y llamó la atención sobre la necesidad de estudiarlo” [1967, 142]. La influencia sobre Giménez Caballero de Nietzsche la pormenoriza también Soberano [1967, 650-654]. Recuérdese que con posterioridad Nietzsche fue propuesto en alguna ocasión como el gula ideológico de la pretendida generación del 98, así lo suscribió Pedro Salinas en *Literatura Española Siglo XX*, México D.F., Antigua Librería Robredo, 1949.

<sup>234</sup> José I. Eguizábal Subero, “El idota y el superhombre. Apuntes sobre la relación Zambrano-Nietzsche”, en *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano (Vélez-Málaga, 1994)* [1998, 241-256].

bastante ni en sí mismo ni en la realidad" [252], una línea interpretativa que coincide en parte también con algunas de las interpretaciones de Serrano Plaja en *Sombra indecisa*.

La influencia de Nietzsche tiene su primera manifestación en el punto de arranque que muestra el sujeto poético, pues éste parte del odio y el rencor con respecto al pasado como medio de conseguir su redención. Así, operando la consabida inversión de valores propuesta por Zarathustra y por Nietzsche en *La genealogía de la moral*, el odio y la maldad son lo positivo frente a las nociones habituales del amor y la bondad. Desde ahí se produce la expresión velada de una crisis religiosa —así lo indica la aparición, en un poema, del sustantivo Dios en un contexto de rebeldía frente a él— que se traduce ahora en el arrepentimiento hacia el anterior tipo de amor que ha practicado hasta el momento; lo que hace más comprensible, si cabe, el verso *leit-motiv* de su primer poema, "De puro amor, Amor, ya no te encuentro". A partir de la asunción del odio actual hacia el pasado se inicia la nueva andadura y se alcanza la primera parada de la peregrinación: "Odiando, sí, quería confesarlo, / me siento Dios orgulloso de ser malo, / porque de amor, preciso también se hace decirlo, / siento remordimientos de conciencia / y conozco que es imposible ya poder ser bueno" (14).

Vale la pena detenernos unos momentos en este punto de la crisis religiosa que en gran medida subyace en estos primeros poemas de Serrano Plaja, más si se tiene en cuenta su evolución posterior en la década de los cincuenta hacia una particular vivencia de la fe cristiana que asimismo tendrá su correspondencia poética. En el número de marzo de *Hoja literaria*, Serrano Plaja publica un extenso artículo, "Al borde de Einstein", en el que reflexiona acerca de los cambios que ha introducido la teoría de la relatividad en la hasta entonces asumida visión del Universo<sup>235</sup>. La teoría de la relatividad, al sumar la cuarta dimensión temporal a la percepción del mundo, hace de éste una entidad finita aunque no limitada, se liquida "un infinito angustioso y salvador a un mismo tiempo" (p. 3). Esta conclusión la toma como una certificación por parte de la ciencia de lo que la filosofía ya había avanzado. La nueva teoría de Einstein se describe como una explicación racional del mundo que excluye la posibilidad engañosa de una dimensión espiritual frente a

---

<sup>235</sup> "Al borde de Einstein", *Hoja Literaria*, Madrid (marzo 1933), pp. 3 y S. Luis Fernández Cifuentes, en su estudio del teatro lorquiano, ha hecho referencia a la penetración de las teorías del físico alemán en los ambientes intelectuales españoles desde 1923 y su importancia en el contexto de las vanguardias, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, 1986, pp. 250-252. Por su parte, también Sánchez Barbudo mostró su fascinación por el tema en su primera colaboración para *La Gaceta literaria*, "Las rectas se curvan en los espacios", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 120 (15 de diciembre 1931), pp. 9-10, el mismo número en que colaboran Serrano Plaja con su poema en prosa "Viva, profunda, nieve", p. 13, y Azcoaga, "Faceta: Moisés Vicenzi", pp. 6-7.

explicaciones religiosas, la misma explicación que permite apostar por una asunción materialista de la realidad como paso necesario en el doloroso aprendizaje del hombre por alcanzar su mayoría de edad:

Esta es la humana verdad. Con inmensa alegría y, sin embargo, con dolor inmenso, llegamos, por fin, a esta conclusión. A este apartamiento, en nuestras posibilidades, de un infinito angustioso y salvador a un mismo tiempo.

Física esta vitalista, en la que por contraposición a la newtoniana, tridimensional, no hay que apelar a un infinito, puesto que este infinito no existe. (...). He aquí la física que hubiera convenido a Nietzsche. Lo que espiritualmente, la metafísica que propugnó Nietzsche, con toda su grandeza y toda su morbosa locura: amar a la tierra, no hacer de nuestra debilidad salvación religiosa. (...)

Sí; igual sanidad. Igual enfermedad ésta de excluirnos para siempre a Dios, al infinito matemático; sin dejarnos tener la valentía de ser cobardes en los momentos de inexplicable angustia, de acudir a ese infinito inexplicable que es Dios, para salvarnos. Sin dejar que nos salvemos; planteando, para ello, el problema a una luz, en un ambiente, en el que no hay lugar a ello, en el que no tiene sentido la salvación, porque no hay de qué salvarse, no hay "esfera cristalina" a la que llegar.

Porque ya en este mundo einsteniano, y con aquella moral terrestre que nos dejó Nietzsche, somos tan exactos, tan superhombres, que hasta de ese último rayo luminoso del crepúsculo, máxima idealidad, podemos controlar el peso [3 y 5].

La existencia de una crisis religiosa es evidente y se justifica desde experiencias biográficas que tienen cabida como la muerte de la madre o de la hermana del autor. Se trata de una crisis religiosa y personal que supone, asimismo, una crisis de lenguaje y pensamiento estético e ideológico. Niveles todos ellos a los que se está buscando una resolución mediante distintas vías que pasan por el anarquismo, la fascinación por Nietzsche, un aún muy incipiente interés por el comunismo, o, en lo literario, la necesidad de diferenciarse del pasado vanguardista inmediato a través de modelos como Juan Ramón Jiménez y, más iluminador si cabe, la lectura de Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont por el modelo de rebeldía social y artística que le brindan. En relación con el conjunto de su trayectoria, aparece también ya el motivo de las crisis de identidad y de lenguaje asociadas a la crisis de orden espiritual o religioso, otros momentos de su biografía y su escritura tendrán en ello mismo su impulso y objetivación.

Teniendo en cuenta la conclusión anterior, el próximo paso de *Sombra indecisa* se inserta en esta evolución y tiene como consecuencia la puesta en práctica de aquel odio referido en más de una ocasión. "Alma del odio" lleva por título precisamente la

composición siguiente. Es en este poema donde sin lugar a dudas se transparenta la mencionada influencia del Nietzsche de *Así habló Zaratustra*. En uno de sus discursos de la primera parte, significativamente titulado “Del camino del creador” —y recuérdese que el yo de los poemas se considera un peregrino que está elaborando su trayecto a partir de la creación artística—, Zaratustra explica cómo ha de ser este caminar hacia la interioridad verdadera que se logra en soledad dando consejos del estilo

¡Librate también de tus mismo impulsos de amor! Con excesiva rapidez tiende la mano el solitario a aquel con quien se encuentra. Y existen muchos hombres a quienes no deberías dar la mano, sino la pata; y bueno sería que tu pata tuviera garras. Pero el peor de los enemigos con quien puedes topar eres tú mismo: a ti mismo te acechas tú, en las cavernas y en los bosques [...] ¡Solitario, tú sigues el camino del amante! Te amas a ti mismo, y por ello te desprecias, como sólo los amantes saben despreciar. El enamorado quiere crear, porque desprecia. [...] ¡Vuélvete a tu soledad, hermano mío, y llévate tus lágrimas!<sup>236</sup>

Odio proyectado hacia los sentimientos heredados del pasado que soslayaban el reconocimiento del dolor mediante la burla o la conmiseración: “Me habían enseñado a burlarme del llanto, y a compadecerle”. Esta actitud suponía, ahora es consciente de ello, el asesinato de su alma mediante “frías y punzantes carcajadas”. Y en el momento presente compadece a su alma por haber “envilecido aquel llanto / que clamaba, sincero, un dolor de pecado”, el llanto deviene el lugar del alma (del yo, de la poesía, según se sabe a partir de poemas anteriores) y no se es ya un alma “ponzoñosamente misericordiosa”<sup>237</sup>. De ahí que se convida a todos al llanto como medio de salvación:

¡Mas os digo!  
Haced llorar a vuestro amigo tierno.  
Asesinad al hijo de la madre  
y poned luto al novio de la novia  
¡Porque son inocentes y aún pueden llorar!

---

<sup>236</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, traducción y notas de Juan Carlos García Borrón, Madrid, Sarpe, 1983, p. 84.

<sup>237</sup> En “De los misericordiosos”, Zaratustra adoctrina a sus discípulos: “Así habla todo amor grande: supera incluso el perdón y la misericordia [...] El diablo me dijo una vez ‘También Dios tiene su infierno: es su amor a los hombres’. Y hace poco le oí decir: ‘Dios ha muerto. Su compasión por los hombres ha matado a Dios’. Estad pues prevenidos contra la misericordia: *de ella* continúan viviendo los hombres en una nube. En verdad yo conozco los signos del tiempo. Mas recordad también esta frase: Todo amor grande está por encima incluso de su compasión, pues él quiere además —crear lo amado” [1983, 109]. Resulta claramente significativo el que, a partir del enfrentamiento anterior con la divinidad, ahora se recojan en este poema las doctrinas de Zaratustra justo a partir de uno de los fragmentos que certifican su tesis de la muerte de dios.

¡Llorad y salvad los que podáis!<sup>238</sup>

Esta invitación general al llanto y al odio, a la falta de compasión, entendida desde la inversión de valores nietzschiana<sup>239</sup>, tiene una doble dirección: hacia los componentes de la realidad y hacia la interioridad del mismo yo<sup>240</sup>. En ambos casos no hay “salvación” (que en este juego de valores sería condenación) posible, “porque os odio demasiado no podréis salvarme”, es decir, porque os desprecio, ya que el odio es el que indica un verdadero sentido del amor, la amistad y la creación, no podréis condenarme a permanecer en el estado anterior en que me hallaba. Los demás, ante esta clara consideración del creador como alguien por encima del resto de los hombres (“tú caminas por encima de ellos”, advierte Zarathustra), continuarán en su postura inicial:

¡Despreciad una vez más nuestro llanto  
y preparaos a llamarnos asesinos!  
Porque ha sonado la hora de la justicia y de la injusticia.

¡Porque ha llegado la hora del odio  
y vamos a caer, los unos al lado de los otros,  
muertos, confundidos!<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> En “Del amigo”, Zarathustra exige “¡Sé cuanto menos mi enemigo! Así habla el auténtico respeto, cuando no se atreve a solicitar amistad. Quien quiera tener un amigo también debe querer hacer la guerra por él; y para hacer la guerra hay que *saber ser enemigo*” [1983, 75].

<sup>239</sup> Tono recogido también como buen nieto del 98 que es, pues tal y como señala Sobejano, “si los modernistas, para eliminar la ‘moralina’, recurrían a una mezcla blasfema de misticismo y carnalidad, los noventayochistas apelan a la dureza aprendida en Zarathustra. Inmoralizar significa para Ganivet, Maeztu o Baroja, al menos en ciertas fases de su vida y momentos de su obra, ser duros, oponerse a la compasión” [1967, 482].

<sup>240</sup> El crítico de *El Sol* fue el único que apuntó esta influencia nietzschiana cuando alude, precisamente, a esta invitación al llanto y a cómo la misma es la que permite definir su actitud: “no rehuir el llanto, ni el dolor, sino irlos a buscar, acabarlos agolándolos”. S[alas?], V[iv?], “Poesía. Serrano Plaja, Arturo, *Sombra indecisa*”, *El Sol*, Madrid, XVIII, 517) (8 de marzo 1934), p. 7.

<sup>241</sup> De nuevo el referente es incuestionablemente Zarathustra, quien advierte de las amenazas que se interponen en el camino del creador: “Sentimientos hay que quieren matar al solitario: cuando no lo consiguen ellos mismos tienen que morir. Mas ¿eres tú capaz de ser asesino? ¿Conoces ya, hermano mío, el sentido de la palabra desprecio? ¿Sabes lo que tiene que sufrir tu justicia, al ser justo con los que te desprecian? Tú fuerzas a muchos a cambiar de opinión acerca de ti, y ellos te lo hacen pagar caro. Pasaste cerca de ellos y no te detuviste: jamás te lo perdonarán. Tú caminas por encima de ellos; pero cuanto más alto subes, tanto más pequeño te ven los ojos de la envidia. El más odiado de todos es el que vuela. ‘¿Cómo vais a hacerme justicia -- tienes que decir --. Elijo para mí vuestra injusticia, como la parte que me cupo en suerte’” [1983, 83]. Y también los ecos de Sachka Yegulev: “Hay que ser puro como un niño recién nacido, como un vaso a través del cual se ve todo. El martirio no es una diversión, es un sacrificio; hay que poder mirar de frente, a los ojos, sin avergonzarse, abiertamente [...] ¡Dadme un hombre puro e iré con él a matar y a asesinar! [...] ¡Si, iré a matar, porque un hombre puro puede santificar la muerte y el asesinato!”, Leonidas Andreiev, *Sachka Yegulev*, tr. de Nicolás Tusín, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951<sup>2</sup>, p. 58. Y por supuesto, el iluminado Rimbaud de la “Mañana de embriaguez”: “Se nos ha prometido sepultar en la sombra el árbol del bien y del mal, desterrar las honestidades tiránicas, para que conduzcamos nuestro purísimo amor. [...] Tenemos fe en el veneno. Sabemos dar nuestra vida entera todos los días. / He aquí el tiempo de los *Asesinos*”, en *Iluminaciones*, versión de Cintio Vitier, Madrid, Visor, 1972, pp. 54-55. También es posible, a la altura de 1933 (su asistencia a los “cursos” de César Vallejo son de 1930), que Serrano Plaja recupere algunos ecos del difundido ensayo de J. Plejanov, *El urto y la vida social* (1912), en el que en sus páginas

Es decir, el crimen se produce con respecto al propio yo, que en su peregrinaje está viviendo un proceso parecido a la ascesis, depurándose de todos aquellos sentimientos que entorpecen su marcha hacia su verdadera identidad. Junto a ello, claro está, se muestra en paralelo un desprecio hacia el resto de la humanidad, una creencia en la superioridad y diferenciación del artista. Esta representación del individualismo rebelde y anarquizante, consecuencia de una insatisfacción político-social evidente en esta juventud, bebe en las fuentes estéticas del malditismo romántico que Serrano Plaja traduce a partir, como sabemos por declaraciones varias, de sus casos más complejos y logrados: Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud<sup>242</sup>. Por ello, Enrique Azcoaga aboga en "Tablero. Eco y mecánica de la biografía" no por el rencor

¡Mas sí odio! Que la masa es masa, por su incapacidad para odiar. Por su capacidad compasiva, y, por tanto, por su afán en ser compadecida. Sólo al vivir, dejamos de compadecer. La masa tolera que el hombre-masa, masa la llame —sólo este así puede aún denominarla— por no querer odiar. ¡Sólo compadecer! ¡Sólo ser hermanos! Que no hermanos de odio. Que no hermanos de amor. Sí, "queridos". Que en un falso amor la masa se siente superada, sin ver en una compasión, en un matiz vulgar, tan nefasto nombre [1933, 5].

El rencor es lo propio de la masa, el odio, el desprecio, lo propio del creador, que Azcoaga identifica a su vez con el místico:

¿Quién es el más grande despreciador? ¡El místico! ¿Quién el eterno enamorado? ¡El místico! De él y de los demás.

---

iniciales se contraponía el modelo de arte por el arte encarnado en Pushkin a las ideas de N. A. Nekrásov, cuya musa "era la musa de la venganza y del dolor", J. Plejanov, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, tr. de A. Kuper, Madrid, Akal, 1975, pp. 151-152.

<sup>242</sup> Son todos ellos modelos asimilados a lo largo de la penetración de las vanguardias. Miguel Gallego Roca, en referencia a Lautréamont, ha explicado la introducción de su poesía a partir de sus distintas traducciones, desde los primeros fragmentos aparecidos en *Prometeo* en 1909 hasta la que alcanzó más repercusión, la de Julio Gómez de la Serna publicada en 1927 en la Biblioteca Nueva con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna que fue "decisivo en la recepción de la obra de Ducasse en España" y en el que se sientan las bases de aquello que hace comprensible la fascinación de Serrano Plaja: "traza una biografía imaginaria de un poeta maldito, solitario y genial, que organiza la revolución a través del lenguaje. Resalta el desprecio de los valores burgueses desde la posición de ventaja que le otorga su condición aristocrática", *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 243. Además, como apunta Gallego Roca, Serrano Plaja está siguiendo así una de las líneas básicas de los discursos poéticos de las primeras décadas del siglo XX, pues Rimbaud y Lautréamont se recuperan para "la tradición moderna" de manera "conjunta" y "se produce en el contexto histórico de la posguerra europea en el que Rimbaud encarna un valor esencialmente revolucionario, mientras que Ducasse se convierte en el paradigma del poeta en estado puro. Anticipándose a lo que será la polémica de los años treinta sobre el rumbo de la revolución del lenguaje y la urgencia del compromiso" [1966, 244]. Aspecto que, como se verá, queda confirmado después en el caso de Serrano Plaja cuando Rimbaud, junto con Baudelaire, sea el modelo elegido para ejemplificar su interpretación marxista de la literatura, "Poesía y subversión" y "Rimbaud", *Problemas de la Nueva Cultura*, Valencia, 1 (abril 1936), pp. 56-59 y 59-61.



Porque él se ama y a los demás desprecia. Él se incendia, odiando en la altivez de su hoguera, a quienes no comprenden el amor nietzscheano [sic] , cuando se plantea afirmando: "los grandes despreciadores, son también los grandes amadores" [1933, 5].

Con lo que se aclara totalmente el camino que a continuación traza Serrano Plaja desde Nietzsche a lo místico, con la consecuente serie de hechos que se delimitan más adelante tendentes a una expresión poética intelectualizada. Pero es también la puerta abierta a la eclosión de los preceptos románticos que se van a dar más tarde en su ascenso imparable hacia el compromiso.

Rafael Argullol ha destacado al superhombre como uno de los héroes románticos más representativos, y no únicamente en clave nietzschiana. Al respecto señala el carácter ambivalente del sentimiento que hacia los demás se siente: "la relación del romántico con el género humano es de amor y de odio. Su misantropía emana de 'amar excesivamente a los hombres'; su desencanto y su desprecio es consecuencia de la conformista incapacidad del hombre por ser dios" [1990, 377]. El origen religioso de esta actitud se reafirma, independientemente del entendimiento de lo religioso en tanto que crisis personal de Serrano Plaja. Detrás está todo el proceso estético y ético que se venía gestando en la tradición de la modernidad, donde, como apunta Balakian, "desde el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado del terreno de lo místico como una especie de sucedáneo de la religión" [Balakian, 1969, 29]. Al fondo de esta conclusión, en fin, se halla la evolución del arte en la sociedad burguesa moderna, en la que el proceso de secularización crea toda una serie de sustitutos para el sentir religioso. Gutiérrez Girardot ha trazado una espléndida síntesis de este proceso, la creación del nuevo mito de la poesía como sustituto de la religión perdida culmina, en principio, en la "alianza entre el espíritu humanitario y el simbolismo poético", un "postulado romántico de la sociabilización de la poesía y de la poetización de la sociedad" que fue el núcleo del que partieron los principios del arte por el arte; y, encadenadamente, esta consideración autónoma de lo artístico proyecta

dos caminos que lo alejan por igual de la realidad: la utopía vaga y la llamada "torre de marfil", en la que el artista encerrado en su mundo autónomo, soñaba también con un mundo mejor. Pero en los dos casos, ese mundo mejor fue un mundo social y políticamente ineficaz. La nueva mitología, la tarea de definir de nuevo las formas de sentir y de pensar

después de la “muerte de Dios”, había conducido a un callejón sin salida<sup>243</sup>.

Aunque la obra de Serrano Plaja sea hasta el momento una expresión irrelevante, estéticamente hablando, de este proceso, no por ello deja de ser un ejemplo, menor pero ejemplo, del proceso seguido por el intelectual a la búsqueda de su función en la sociedad una vez que los caminos de la autonomía artística, de las vanguardias y el pensamiento utópico hallan sus límites en la inconcreción de su articulación social. El posterior acercamiento al comunismo como boquete abierto en ese muro que ha de ser superado también se entiende como primera culminación de este proceso. Antes, Serrano Plaja pasa por una etapa indecisa, indecisa entre al autonomismo estético de la experiencia poética y la difusa utopía redentora que puede hallarse tras la destrucción.

## 2.6. — LA NECESIDAD DEL COMPROMISO EN LA ESFERA PÚBLICA.

Las palabras de Azeoaga que se han señalado, donde los ecos orteguianos, por otro lado, también resuenan, son la glosa perfecta al poema de Serrano Plaja.

Aunque existe una diferencia, un matiz que se revelará importantísimo en el caso de este último, el inicio de la demolición provisional de ese muro. Una diferencia entre ambos compañeros que se ha de establecer a partir del artículo “Gide y los intelectuales”<sup>244</sup>. En él, analiza Serrano Plaja la significación de la declaración pública de André Gide como comunista, pues se convierte en “el iniciador de un movimiento vital, humano, como el que todavía significa manifestarse comunista, en cuanto esto supone un abandono del especulativo campo intelectual”. Hacer equivalentes la militancia comunista con una preocupación humanista y contraponerla a lo intelectual, es abogar ya por una actitud comprometida del artista, quien ha de darse cuenta de “que no es el actual momento para permanecer friamente en su laboratorio”, ni tampoco para continuar hablando de la “crisis del mundo presente”, sino que por contra

es el instante de *sentir*, esa angustia crítica, de padecer, vitalmente, humanamente, ese agónico desasosiego predecesor de un nuevo acoplamiento. Sois del mundo, y no tenéis por tanto derecho a marcharos de él, a desentenderos de él, ni aun siquiera intelectualmente.

---

<sup>243</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 90-96 y ss.

<sup>244</sup> [Serrano]. [Plaja], “Gide y los intelectuales”, *Hoja Literaria (poesía y crítica)*, Madrid (enero 1933), p. 10. Se reproduce completo en apéndice.

Establece esta contraposición a partir de los ejemplos de Gide frente a Barrés, representante el último de una especulación insincera y metódica. De ahí que luego declare que el motivo de su adhesión a Gide se deba a que

yo, y conmigo todos los que sientan un anhelo de su propia bondad, un cálido deseo de conquistar su pureza propia, debemos sentir la irritación ante lo falso, y valorar, por tanto, este impulso magnífico que lleva a Gide al comunismo en lo que tiene éste de lucha, de necesidad de vencer hasta nuestra más oculta ironía.

Con ello, Serrano Plaja está legitimando sus simpatías a partir de los mismos conceptos manejados en sus incipientes poemas, es decir, la bondad y la pureza teniendo en cuenta la definición en negativo que hace de estos términos<sup>245</sup>. Ayuda a entender esta posición de Serrano Plaja una cita de *Sachka Yegulev* que reúne la pureza con la vocación popular de sus simpatías revolucionarias: “¿Qué es la revolución? ¡Es la sangre del pueblo que clama al cielo! Habrá que rendir cuentas; pero para hacerlo hay que ser puro” [Andreiev, 1951, 58]. Y es que como ha escrito Juan Carlos Rodríguez a propósito de Maldoror, “si se aspira a la pureza, a la trascendentalidad, si la norma moral pide ‘vida pura’, el alma sólo puede realizarse como pureza en el culto al mal, en el rito nocturno”<sup>246</sup>. Una demostración más del linaje romántico que Serrano Plaja actualiza en estos momentos y que proviene de su admiración hacia Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Nietzsche y su práctica de un satanismo vitalista en que lo absoluto, lo trascendental, lo puro —que es el espacio que viene inicialmente a ocupar en este instante la revolución—, sólo puede ser vivido desde las formas del mal y los rituales de la crueldad. Pero ahora suma a ello la cuestión candente en la actualidad literaria de la época de la denominada deshumanización de las creaciones anteriores. Frente a esta deshumanización se impone la lucha y ésta ha de explicitarse con actos como los del escritor francés que suponen ir “a una de las brechas” abiertas en esta contienda necesaria. Lo que sucede en estos momentos es que Serrano Plaja no ha adoptado todavía esta misma opción, se mueve aún en una zona indecisa y por ello delimita el alcance de sus simpatías:

A una de las brechas, digo del comunismo, no queriendo suponerla exclusiva, porque aun cuando no pueda ni quiera ocultar mi simpatía hacia el movimiento comunista, en cuanto supone una verdadera integración, un verdadero frente de lucha, quiero admitir la posibilidad de

---

<sup>245</sup> El uso de “categorías negativas” en la descripción de la poesía contemporánea desde las teorías de Baudelaire es uno de los atributos que caracterizan, según Hugo Friedrich, la lírica moderna [1974, 27-31].

<sup>246</sup> Vid. Juan Carlos Rodríguez, “Maldoror, Zarathustra, Igitur (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)” [1994, 227].

llamada popular, por otro camino, por otra línea que la comunista. En España, acaso sea como ya ha subrayado —un poco intelectualmente todavía— Giménez Caballero, el anarcosindicalismo.

No es una idea nueva, en 1932 escribía Serrano Plaja una reseña al libro de Gecé, *Genio de España* donde fundamentalmente valora lo mismo que se acaba de mencionar<sup>247</sup>. Negaba por ello que se le pudiera catalogar simplemente como “libro de derechas” y, tras citar el símil que efectúa el ya por entonces máximo difusor del fascismo en España entre la invasión musulmana y una hipotética “invasión” comunista, afirmaba que

Giménez Caballero ve la solución en Roma. No en el fascismo, sino en el catolicismo. Éste es el punto crítico del libro, porque, ¿se puede volver sin peligro la vista hacia atrás de cuatro siglos? Ahí está la duda, la terrible duda que nos atenaza. Porque ¿estamos seguros de que la historia se repite? ¿No será, más bien, que se reconstruye, que se recrea? ¿No habrá que crear en estos momentos un catolicismo remozado? Esto es, repitémoslo, la esencia medular del problema<sup>248</sup>.

Significativo comentario, aunque lo que provoca, según él, “el respeto [...] la simpática comprensión de los jóvenes” es la crítica que realiza Gecé: “ver, ¡por fin!, poner el dedo en la llaga de los males de España, que si de momento no es posible curarlos, bueno es saber de lo que padece, dónde le duele. El verdadero servicio ya está hecho”. Un comentario de claro regusto noventayochista escrito en agosto de 1932 por quien es todavía alguien muy cercano al magisterio orteguiano que definía a los componentes de *Nueva Revista*<sup>249</sup>. En

---

<sup>247</sup> “Exaltaciones. Historia y profecía”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4684 (16 de agosto 1932), p. 2.

<sup>248</sup> Contra lo apuntado por Serrano Plaja, la postura de Giménez Caballero estaba muy clara desde que en 1928 conoció directamente en la Italia mussoliniana las doctrinas fascistas que abrazó sin ambigüedades desde comienzos de 1929, hecho que produjo la conocida fractura en la redacción de *La Gaceta Literaria* y que explica en buena medida a su vez la creación, por parte de Díaz Fernández y Antonio Espina, de *Nueva España*.

<sup>249</sup> Bien distintas serán las opiniones de Serrano Plaja en las circunstancias de la guerra civil, “El genio de España (palabras proféticas)”, *El mono azul*, Madrid, II, 8 (15 de octubre 1936), p. 6, cuando define esta misma obra de “el más inteligente y el más sinvergüenza de los escritores españoles reaccionarios” como el “libro fascista” que “necesitaba la adolescente turbiedad mental de los estudiantes hijos de potentados para ser heroicos y defender la cuenta corriente de papa, todo de un golpe. El ‘¡arriba España!’ La ‘heroica Falange’, etc., etc. Todo ha salido, toda ha nacido en ese genio de España tan maravillosamente adaptado a la medida y condición de nuestros señoritos”. Son muchos los casos de intelectuales sometidos a una parecida evolución. Por citar el ejemplo de uno de los que más prontamente realizara una aproximación crítica al fascismo italiano, recuérdese la trayectoria de Juan Chabás y las semejanzas y sustanciales diferencias con respecto a las opiniones de Giménez Caballero. Véase *Italia fascista* (1928), que ha sido reeditada, junto con otras colaboraciones en la prensa y revistas de la época, en Juan Chabás, *Obras Completas. Volumen III. Ensayos I. Escritos políticos Italia fascista (política y literatura)*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002. Una edición al cuidado de José Luis Villacañas Berlanga, responsable de un interesante prólogo, “Sobre la temprana recepción española del fascismo. Un ensayo sobre el contexto de *Italia fascista*, de Juan Chabás” [9-53], que ha de confrontarse con lo explicado a su vez por Manuel Aznar Soler, “Juan Chabás y la Italia fascista: del vanguardismo deshumanizado al compromiso antifascista”, en AAVV, *Culturas italiana y española frente a frente: años 1918-1939*, edición de Titus Heydenreich, Tübingen, Stauffenburg Verlag, Erlanger

enero de 1933, Serrano Plaja abre más el abanico de las posibilidades, fluctúa entre sus tendencias anarquistas y sus simpatías por el comunismo. Esta actitud rebelde y anarquizante, como ya se ha indicado, es muy usual entre los redactores de *Hoja literaria*. Manuel Aznar Soler, comentando los artículos de Sánchez Barbudo en dicha publicación, anota un semejante planteamiento de esta insatisfacción y una idéntica imprecisión ante las soluciones aplicables:

una rebeldía individualista que, muy lejos aún del compromiso político y de la militancia organizada, ironizaba sobre la “rebelión de los conscientes” [...], a partir de su inconsciencia del ascenso del fascismo y de sus trágicas implicaciones [1993, 42]<sup>250</sup>.

Las simpatías anarquistas de Serrano Plaja se detectan en muchos casos. Francisco Caudet afirma que Serrano Plaja fue durante una época anarquista y de ello da muestra la nota-poema que dedicó al libertario, y amigo personal, Bregel González cuando fue asesinado por la Guardia Civil<sup>251</sup>. Esto, además, confirma coherentemente sus oscilaciones en la práctica ideológica y sus simpatías nietzscheanas, pues ya Lily Litvak indica que

los postulados naturalistas libertarios se identificaban a menudo con una actitud vitalista y hasta nietzscheana que se oponía a las restricciones impuestas por el Estado y la Iglesia. [...] Dentro de esta postura se defiende el individualismo y la libertad, los instintos vitales, la acción, la fuerza, la lucha y la libertad. [...] La revolución del proletariado anarquista y la radicalización nietzscheana del nihilismo corren paralelas<sup>252</sup>.

Serrano Plaja pronto va a considerar que estas ansias de transformación de la realidad necesitan de una articulación más práctica e inmediata. El prestigio que la opción comunista adquiere a sus ojos, con las incorporaciones de intelectuales de la talla de Gide o, poco más tarde, con las decisiones de un admirado Alberti, inclinará finalmente la balanza hacia esta posibilidad comunista, todavía simplemente aludida y confrontada con

---

Romanistische Dokumente und Arbeiten, 1992, pp. 67-93, y Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la política de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Anthropos, 1992.

<sup>250</sup> Los artículos de *Hoja literaria* que mejor muestran este pensamiento de Sánchez Barbudo son: “Las estampas” (enero 1933), p. 9; “Curva de anarquía”, (enero 1933), p. 9; “La rebelión de los Conscientes”, (marzo 1933), p. 9; “Juventud única” (abril 1933), p. 9; y “Mirapa” (mayo 1933), p. 9. La resolución de Sánchez Barbudo, aunque con puntos de contacto, es diferente y no se encaminará por el apoyo al comunismo de Serrano Plaja. Al respecto véase el trayecto explicado por Olga Núñez [1992].

<sup>251</sup> “En la mar que es el morir”, *Hoja Literaria*, Madrid, 7 (mayo 1933), p. 9 y Caudet (Serrano Plaja, 1978, XXII).

<sup>252</sup> Lily Litvak, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981, pp. 16-17 y 377. Teresa Gómez Trueba también menciona que las dos líneas principales en las que es interpretado Nietzsche desde el fin de siglo, la aristocratizante y la anarquista, tienen la raíz común del individualismo nietzscheano, “La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo”, *Ínsula*, Madrid, 613 (enero de 1998), p. 21.

otras como las de Giménez Caballero en estos iniciales años treinta. Consciente de estas vacilaciones, Serrano Plaja intenta justificar su indeterminación actual afirmando que lo que importa es, como afirma al referirse a Gide en "Gide y los intelectuales": sentir la "llamada", el "anhelo de lucha" individual que cada uno lleva en sí como garante de su humanidad. De ahí que recoja también con "alegría", el rumor de la afiliación comunista de Alberti en el "partido comunista alemán", porque responde a la verdad del "ansia de humanidad". Todo ello concluye con otras ideas también esbozadas en algunos de estos primeros poemas:

Porque también, os lo quiero decir con cariño, con odio, pasionalmente: que el mayor respeto que vamos a poder tenernos en este instante, es encontramos unidos, o frente a frente, pero encontramos. Y para ello es preciso que salgamos de la oscuridad del escondite a que nuestra vergüenza, nuestro íntimo sonrojo de sabernos quién somos, nos llevó en forma de escritores, de intelectuales.

Serrano Plaja aboga, en definitiva, por una toma de partido, mejor si es de posturas de tendencia izquierdista, pero sin excluir otras posibilidades. Lo que importa es el compromiso con lo humano y el rechazo al enciaustramiento, la lucha y no la inacción, lo que al final atribuye cierta ambigüedad a todas estas declaraciones. Artículo éste, pues, crucial para entender posteriores evoluciones del poeta y muy iluminador acerca de algunos estados de opinión que se mostraban en la época. Parece oportuno recoger, en sintonía con esta visión, una apreciación lanzada desde la interesantísima *Gaceta del Arte* tinerfeña sobre este punto:

André Gide, con su ingreso en el comunismo, continúa siendo en Francia tema actualísimo que trasciende a la calle [...]. En España aún no podemos disponer de un tal acontecimiento. Aún hemos de esperar la conversión de un Azorín o de un Baroja, que creemos que no llegará nunca [...]. Aquí sólo se convierten poetas de 30 años, que regresan de la poesía pura, y cuyo enrolamiento en una nueva fe política no tiene la resonancia que pudiera tener la conversión de un ilustre maestro<sup>253</sup>.

Esta falta de maestro, como se verá, es la que explica, entre otras muchas causas, la recuperación de Antonio Machado como ejemplo ideológico conciliable con las aproximaciones comunistas en el futuro Serrano Plaja. Y es que la poética revolucionaria se encontraba así desde buen principio con uno de los problemas básicos que hubo de asumir: la carencia de modelos o de una tradición que iluminara el camino a seguir.

---

<sup>253</sup> "El proceso de André Gide", *Gaceta del Arte*, Tenerife, 34 (marzo 1935), p. 4.

Estas declaraciones a favor de tomas de partido de Gide o de Alberti no tienen una traducción poética que expliciten un compromiso político concreto. Para Serrano Plaja lo que importa es la disposición a la lucha, la sinceridad y, en fin, la consecución de un estado de pureza en el sentido que se ha comentado. El planteamiento no va más allá de la idea, dentro del conjunto de vagas declaraciones de la época, de que toda creación ha de expresar un contenido humano.

Esta primera parte de *Sombra indecisa* continúa alargando el hilo del análisis del yo en su agónico desenvolverse por lo indeciso de su interior. En "Alma en silencio" recurre a lo ya mencionado por Azcoaga en su artículo "La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso", pues en él la sinceridad de la expresión del poeta se ligaba a "aquello que le hace sentirse otro al crear. Aquello que no le reproduce, sino que le transforma" [1933, 3]. La metamorfosis se presenta nada más leer el primer verso: "un niño, si puro, con un león en su alma / era una verdad sencilla / como si un lirio, de repente, brotase entre mis manos", lo que no es sino una alusión al primer discurso de Zarathustra, "De las tres transformaciones", que inicia su explicación a partir del relato de "las tres transformaciones del espíritu: de cómo el espíritu se transforma en camello, el camello en león, y finalmente el león en niño" [Nietzsche, 1983, 41]<sup>254</sup>. La capacidad del alma/espíritu para transformarse se presenta como una revelación y en su trayecto también descubre la legitimación del dolor ya explicada: "un dolor, si bueno, es un anhelo de pureza". Pervive la conciencia de que todo ello obedece ya a una esfera irremisiblemente perdida. Por eso vemos que el león se convierte en un "insignificante perrito a la deriva", que, eso sí, no rompe el contacto con la pureza del mundo infantil. La constatación de esta pérdida conduce a la "serenidad", donde la ira se ha sacrificado porque "el pálido amor ya pleno, / nos brinda, sin espasmos, la paz y el sosiego inesperados". Mas no se anula la indecisión, que a fin de cuentas es el punto axial de su presente poética —"será una flor de ascético silencio / rutilando, leve, ante la duda"—, y se aceptan plenamente el dolor y la tristeza.

Serrano Plaja continúa el diálogo con Azcoaga y traduce poéticamente lo que éste expresara en un artículo dedicado a San Juan de la Cruz en el número anterior de *Hoja*

---

<sup>254</sup> La simbología en el caso de Nietzsche es clara y trasladable en parte a lo expresado por Serrano Plaja; del camello, que está cargado con todas las limitaciones, se pasa a ser león, que es quien inicia la oposición a lo sagrado y crea así el espacio de libertad para que se den los valores nuevos encarnados en la última metamorfosis, la del niño. Es decir, desde la autoalienación al conocimiento de sí mismo que supone una recuperación de la pureza infantil.

*literaria* : "porque el silencio, nuestro absoluto espacio y nuestro inexorable límite, es la soledad cuajada de nuestra tristeza, naciendo el éxtasis"<sup>255</sup>. La afinidad de ambos amigos es casi total, y basta con leer lo que Serrano Plaja, a través de la citación de Santa Teresa, revela de sus intenciones:

y así como conviene que Nosotros no os determinéis a desearlo, a desear una pureza, cualquier santo anhelo, conviene que yo sí lo desee "por lo mucho que hace en este camino animarse a grandes cosas; aunque luego no tenga fuerza, el alma da un vuelo y llega a mucho, aunque como avecita, que tiene pelo malo, cansa y queda".

Y de verdad os digo que prefiero cansarme de volar, que no de andar descansadamente.<sup>256</sup>

Que es lo mismo que ya antes revelara al cifrar la "única posible actitud en la vida" a partir del ejemplo de los niños tagorianos y su "felicidad de filosófica renuncia", es decir, "una quietud plena en desdibujados deseos, en pacíficas añoranzas de reposo, del puro reposo de la ingenuidad" ["Interpretaciones. Juan Ramón-Tagore", 1932, 2]. Pocos años después, Serrano Plaja aclara lo que entiende como sustancial a la mística cuando ha de sintetizar su acercamiento a San Juan de la Cruz:

La palabra *mística* en griego significa "sabiduría secreta". Y a diferencia de la *ascética* que implica ejercicio de la sabiduría, moral activa, en la mística predomina la contemplación sobre la acción; contemplación que a veces puede ir acompañada de manifestaciones tales como éxtasis, visiones y revelaciones<sup>257</sup>.

Es decir, teniendo en cuenta la traslación de esta definición fuera del ámbito de la literatura mística, frente a una moral activa que se plasma en declaraciones teóricas y acciones cotidianas, la poesía de *Sombra indecisa* abriga con claridad una práctica artística

---

<sup>255</sup> Enrique Azcoaga, "Tablero. Fulgor", *Hoja literaria (poesía y crítica)*, Madrid (febrero 1933), p. 6. El mismo artículo se inicia con una cita de Chateaubriand que es interesante tener en cuenta para el segundo libro de Serrano Plaja, *Destiempo infinito*: "El escritor que rehúsa creer en un Dios, autor del universo y juez de los hombres, destierra desde luego de sus obras lo infinito", p. 6.

<sup>256</sup> S [errano], P [laja], "De la mística", *Hoja literaria*, Madrid (febrero 1933), p. 8. Serrano Plaja utiliza el término santidad en el sentido nietzscheiano: "Y si no podéis ser santos del conocimiento, sed al menos sus guerreros", implicando ambas propuestas el ejercicio voluntario de la acción, lo mismo que propugna el poeta en este caso (Nietzsche, 1983, 65). El interés de Serrano Plaja por los místicos, que se abandona en siguientes etapas, se recupera, significativamente, a partir de la crisis del exilio, dedicando una gran cantidad de estudios al tema, entre otros: *Los Místicos*, Buenos Aires, Atlántida (Biblioteca Bilibken, Colección Oro, 16), 1943; *Antología de los místicos españoles*, selección y prólogo, Buenos Aires, Schapire, 1946; "Una noche toledana. Del Castillo interior al Castillo fugitivo. Santa Teresa, Kafka y El Greco", *Papeles de San Armadans*, Palma de Mallorca, 35 (1964), pp. 263-302; y "Dos notas a San Juan de la Cruz. (Más "caza" y una copla flamenca que es una "profanación")", *CJA*, Madrid, 242 (febrero 1970), pp. 406-418.

<sup>257</sup> Además de las ya mencionadas referencias de estudios de Serrano Plaja dedicados a la mística, cabe añadir esta antología de la poesía de San Juan de la Cruz publicada en los primeros años de su exilio: *San Juan de la Cruz, Cántico espiritual*, prólogo de Arturo Serrano Plaja, Buenos Aires, s.l. [Schapire], 1942, p. 5.



contemplativa que favorece una comprensión idealizada de lo poético, más como revelación que como acción. Idéntica comprensión es la que también pauta un primer aprovechamiento de la plural tradición romántica que luego se verá notablemente transformada<sup>258</sup>.

Un marcado uso de referentes místicos que continúan surgiendo en el poema "Alma en silencio", en el cual, tras la explosión del odio amoroso anterior, se arriba a un nuevo estado que se describe en la cita de Byron que encabeza el poema, "... Correrán, abundantes y cálidas, / mis lágrimas / si al fin no se han secado", versos que cierran el círculo de llanto en la estrofa final<sup>259</sup>. El llanto se asocia a lo puro, así como la tristeza, y son los exponentes del sosiego del alma —léxico místico sanjuanista—, que se compara a un silencioso y "solitario sendero" que cruza "la caída de la tarde blanda", una imagen claramente deudora del imaginario simbolista finisecular al que se llega, en este caso, a través de la trabazón que supone la reinterpretación de las imágenes de la tradición literaria del misticismo<sup>260</sup>.

Este interés por la mística que se ha ido localizando a lo largo de esta aproximación a *Sombra indecisa* en varios de los colaboradores de *Hoja literaria* —Zambrano, Azcoaga, Sánchez Barbudo, el propio Serrano Plaja—, los sitúa en la clara línea de una de las lecturas que la modernidad operó sobre este lenguaje en tanto que discurso desacralizado con respecto a la interpretación ortodoxa y cristiana. Raquel Asún menciona la fascinación

---

<sup>258</sup> En el mismo prólogo antes citado, Serrano Plaja aclara que, "por más intrincada que sea en sus íntimos misterios (y cualquiera que sea la actitud del lector actual en relación con ellos), en sus manifestaciones exteriores constituye una doctrina y un método de conocimiento emparentados ambos con una de las más nobles concepciones filosóficas o metafísicas cual es la de los platónicos. // Por esa razón los poemas de San Juan de la Cruz que se ofrecen en este volumen tienen cabal inteligencia aun desglosados de la rigurosa interpretación teológica o 'declaración' de cada uno de sus versos escrita por el mismo autor, e independientemente, también, de la doctrina religiosa que de ellos emana" [1942, 6]. Es el mismo idealismo platónico que sustenta la poética becqueriana que seguidamente veremos sumada por Serrano Plaja a su primer proyecto poético.

<sup>259</sup> La cita no se toma de la lectura directa de Byron, sino de la novela de Andreiev, *Sachka Yegulev* que, como se comprueba, aparece repetidamente en la obra primeriza de Serrano Plaja. Concretamente del capítulo XVI, último de la primera parte, titulado significativamente "Alma sombría", donde el protagonista recita una estrofa de esta composición del poeta romántico inglés [Andreiev, 1951, 91]. Se trata del poema "My Soul is Dark", origen del título del capítulo de la novela, perteneciente al libro *Occasional Pieces (1807-1824)* de Byron. Los versos originales dicen así: "If in these eyes there lurk a tear, / 'Twill flow, and cease to burn my brain", en Byron, *Poetical Works*, ed. de Frederick Page, nueva ed. corregida por John Jump, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 79.

<sup>260</sup> Alicia M. Raffucci, indica a partir de este mismo poema la deuda de Serrano Plaja con la poética simbolista, pero no precisa su vinculación con los procedimientos de la literatura mística ni tampoco el trasfondo nietzscheano. Comenta que "la idea de pureza se presenta en figuras simbólicas: el niño, la verdad sencilla, un lirio y el rayo de luz. En estos símbolos de carácter sencillo se nos comunica el anhelo del poeta, no enunciándose sino sugiriéndose en los atributos que estas cosas poseen. Además de sugerir una atmósfera como en la poesía simbolista, la emoción que el poeta quiere proyectar se nos da de forma irracional" [1974, 95-96].

de Valéry por los versos de San Juan y apunta cómo esta reinterpretación del místico español se coloca en un contexto muy preciso:

A la afirmación de conceptos como el de la introspección en cuanto fuente de conocimiento o el del poder visionario del genio creador, heredados del Romanticismo, se irán sumando, a lo largo del siglo XX, las derivaciones de la filosofía idealista, los hallazgos de la estética hegeliana, las conclusiones de los simbolistas y, al cabo, el pensamiento irracionalista de las décadas de entreguerras<sup>261</sup>.

Esta síntesis de términos ilumina la mezcla de conceptos románticos, simbolistas y místicos que se está dando en Serrano Plaja en tanto están ligados a una concepción del poeta y lo poético claramente moderna. Las vetas de expresión irracional que se determinarán a partir de una potenciación de la expresión del mundo interior son las mismas que hallamos en Serrano Plaja y en otros modelos escogidos por él como Nietzsche<sup>262</sup>, Bécquer o Baudelaire:

Baste pensar en Baudelaire cuando proclamaba que el destino del alma sólo podía encontrarse, en justa correspondencia con su origen, en el más allá espiritual ya convertido —por su misma identidad extrarracional y luminosa— en el único ámbito del conocimiento, de la libertad y de la plenitud. Baudelaire, y a su amparo la poesía finisecular, creía que la misión del poeta —de nuevo convertido en profeta— era sumergirse en ese mundo luminoso que escapa de los límites de la razón y de las falacias conceptuales para perderse en la nueva riqueza<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Raquel Asún, en su excelente introducción a la obra del místico "La poesía como afirmación del amor", destaca esta línea interpretativa del siglo XX. San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 117), 1989, p. XI y ss. Para los paralelismos entre mística y romanticismo véase Albert Béguin [1954, 112-114 y ss.]. José Moreno Villa dedicó unas páginas a la "Línea poética de San Juan de la Cruz y carácter de sus palabras" en que apunta una lectura muy adecuada: "Los poetas modernos españoles reanudaron las incursiones en este mundo de lo íntimo, que es el substancial y verdaderamente lírico. Pero como la intimidad del hombre no se veía ya como reino del Señor sino de la conciencia, los resultados no podían ser aquellos prometidos por San Juan, es decir, riqueza, satisfacción, deleite. De nuestras inmersiones en el ámbito del alma sacábamos melancolía, desengaños, angustia", por lo que, añade más adelante, es por "la atención a lo interior (...) que se unen a San Juan los poetas españoles contemporáneos", *Leyenda a...*, México D.F., El Colegio de México, 1944, pp. 13 y 25.

<sup>262</sup> Nietzsche está efectuando una reivindicación de la sensibilidad frente a la razón, del mundo sensible frente a las explicaciones metafísicas que son una construcción cultural. Para el mayor alcance de todo ello en su sistema filosófico puede verse Diego Sánchez Meca, *En torno al superhombre, Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Anthropos/Universidad de Murcia, 1989.

<sup>263</sup> Raquel Asún, "La poesía como afirmación del amor" [Cruz, 1989, XII]. Es por ello que muy justamente se puede denominar a la estética baudelairiana, así lo hace Francisco Torres Monreal, como "analógico-mística", pues es la reflexión artística sobre las correspondencias la que lo aboca a la "trascendencia artística" que consiste en "dar con las analogías entre lo manifestado y lo oculto, entre lo material y lo espiritual, entre lo terreno y lo celeste. El trabajo poético se convierte en una operación mística" que no excluye ninguna dimensión de la realidad o la belleza. En Charles Baudelaire, *Escritos íntimos*, introducción, traducción e índices de Francisco Torres Monreal, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pp. 42 y 46-48.

Esta coincidencia con una de las posibilidades interpretativas de la época produce en este caso una compatibilidad con la fuente utilizada por diferentes corrientes porque, ahora bien, no es lo mismo la profunda creencia de Valéry o Guillén en la insuficiencia del lenguaje que la que se pueda dar en Serrano Plaja. Para los primeros, esta insuficiencia es la causa de la poesía en tanto que, en un sentido muy amplio, la lengua es un sistema lineal arbitrario que no puede explicar un pensamiento que no es lineal; la palabra no puede designar a la realidad porque es arbitraria, y es esta resistencia del lenguaje la que ha de vencer al poeta, cuya actividad es convertir en abstracto órdenes de experiencia, sean cuales sean estos, lo que valida una relación con los parámetros de la mística<sup>264</sup>. En el caso de Serrano Plaja, la interpretación no es la misma, recuérdese la diferenciación existente entre las distintas tendencias que definen la poesía pura y cómo Serrano Plaja asimilaba una línea purista en la línea romántico-simbolista de Juan Ramón Jiménez, quien efectúa igualmente una vindicación de la mística pero no por los mismos intereses que Valéry. Emilio Orozco, en un clásico estudio sobre la mística española, apuntaba la doble vía interpretativa de esta experiencia literaria en la sensibilidad moderna, ambas procedentes de la reinterpretación romántica. Una, en el sentido baudeleriano (y, añadido, juanramoniano) de "conciencia de lo eterno que despierta la belleza" como revelación interior que lo "aproxima a la sustancia divina", sin que ello suponga una creencia cristiana sino simplemente identificación con el sentimiento de nostalgia, de búsqueda, impulsada por "una llamada que no se siente como de este mundo". Otra, en el sentido dado por Valéry de anhelo de la perfección expresiva y cognoscitiva que por eso no "deja de despertar cierta resonancia mística"<sup>265</sup>. De ahí que este uso de lo místico en Serrano Plaja pueda interpretarse como una demostración más de la corriente neorromántica de su momento y no en los cauces de la poética purista en términos guillenianos o, lo que es casi lo mismo, valeryanos.

Ello explica, a su vez, la reutilización de algunos elementos de este mismo ideal purista y la confusión y coincidencia con más de una de sus creencias artísticas. Lo puro,

---

<sup>264</sup> Así, Jorge Guillén, por su parte, años más tarde liga su aproximación a San Juan de la Cruz a partir de la equivalencia inicial con el ideal poético de Mallarmé, una lectura centrada en sus "únicos valores, los simbólicos" eliminando todo aquello que es extraño a la "esfera poética"; lo que logra su poesía a partir de la "inefabilidad de la experiencia" es "uno de los grandes triunfos del hombre sobre el lenguaje". "San Juan de la Cruz o lo inefable místico", en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles* (1961), Madrid, Alianza (El libro de bolsillo, 211), 1992, pp. 73-109. Nociones similares, que no iguales, se pueden localizar en la ensayística de Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa, 39), 1990.

<sup>265</sup> Emilio Orozco, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 25-28.

de este modo, acrecienta su multiplicidad de sentidos y lo hace en la línea en que Serrano Plaja entendía el posicionamiento de su "generación" frente a la tradición. Por eso Bécquer puede ser valorado tanto desde posiciones que explotan su vena romántica como las que potencian sus traslaciones al modelo simbolista, e incluso recuperarse asimilando ambas posibilidades<sup>266</sup>. Richard A. Cardwell considera que la herencia de Bécquer en la poesía moderna va por este camino e indica también la similitud entre misticismo y romanticismo en su idéntica pretensión idealista<sup>267</sup>. Muy probablemente, es la lectura de Baudelaire la que permite un desplazamiento de estos contenidos a Bécquer, y, sobre todo, el tono de este primer Serrano Plaja, que se mantendrá en una buena parte de su obra, es aprendido en la relectura que Juan Ramón Jiménez realiza de Bécquer, pues en el *moguereno* encontramos "la perspectiva nostálgica y melancólica de la vida, el anhelo no satisfecho de lo ideal, las ansias y la incumplida búsqueda de una satisfacción espiritual y emocional encerrada en la figura de un ser quimérico..."<sup>268</sup>. Sin olvidar, además, otras prolongaciones: el engarce que toda esta comprensión poética romántica supone luego en la lectura efectuada sobre la tradición mística; la conexión existente entre Bécquer y Alberti, Machado o Cernuda, modelos reivindicados por Serrano Plaja en un futuro inmediato<sup>269</sup>; o

<sup>266</sup> Véase al respecto la ya mencionada lectura que Jorge Guillén efectúa sobre la poética becqueriana en "Bécquer o lo inefable soñado", donde los argumentos aplicados a San Juan se reutilizan, pero a partir de la traslación de lo inefable postsimbolista ligado a los procesos de conocimiento de la realidad de la esfera mística y a las concepciones románticas del sueño [Guillén, 1992, 111-141]. Recuérdese igualmente la notable y evidente influencia del modelo guilleniano en un amplio sector de los poetas más jóvenes de estos años que culminará, en cuanto adaptación y superación, y no simple influencia, en el *Abril* que Luis Rosales publica en 1935. Al respecto, una buena síntesis de las similitudes y diferencias con Guillén se extraen de las conclusiones de Antonio Sánchez Zamareño a este primer poemario de Rosales [1992, 36-86].

<sup>267</sup> La Rima I, anuncia "la aurora metafórica que [...] se expresa dentro de una oscuridad presente que hace eso inmediato de la "noche oscura del alma" mística, es decir, la versión romántica de la búsqueda espiritual (tipo de religión desplazada) que termina en una expresión de negación y duda"; Richard A. Cardwell, "'Vano fantasma' y 'Ley misteriosa': La verdadera herencia becqueriana en la poesía española moderna" en AA.VV., *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Mancoyo"*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Ejea de los Caballeros, Zaragoza, Centro de Estudios Turianenses / Institución Fernando el Católico, 1992, p. 207.

<sup>268</sup> H. A. Harper, "Presencia de Bécquer en Juan Ramón", en Russell P. Sebold (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1985, p. 290.

<sup>269</sup> Pueden consultarse algunos trabajos sobre este punto. Carlos Bousoño, "Los ambientes fantasmales de Bécquer y Machado", en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 251-258; J. Angeles, "Presencia de Bécquer en las *Soledades* primeras de Antonio Machado", *Ínsula*, Madrid, 289 (1970), p. 6; Rafael Lapesa, "Bécquer, Rosalía y Machado", en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971 pp. 300-306; José Luis Cano, "Quimera y poesía. Una nota sobre Bécquer y Machado" y "La espina clavada", en *De Machado a Bousoño*, Madrid, *Ínsula*, 1955, pp. 29-44; de este último también "Bécquer y Cernuda", en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 203-211; influencia que también analiza espléndidamente Manuel Vilas, "Bécquer y Cernuda a la altura de 1935", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Mancoyo"* [1992, 479-486]. Por último, los ecos de Bécquer en Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y en los poetas del 27 se mencionan sintéticamente en el estudio de Mario A. Blanc, *Las rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Pliegos, 1988, pp. 129-160.

el auge de la poesía becqueriana tanto en los poetas del 27 como en las promociones jóvenes inmediatamente posteriores<sup>270</sup>.

Sin embargo, la poética romántica, como demuestra el tratamiento dado al componente autobiográfico, no se adapta aún plenamente en Serrano Plaja. El ciclo inicial del libro se cierra con la composición "Alma triste", poema en el que se adivina el trasfondo de una posible experiencia personal. Lo que se quiere destacar es el hecho de que ahora sí se conoce el verdadero valor de la tristeza, no como en el pasado en que se la hacía equivalente a la simple anécdota del desengaño amoroso. Por eso sólo desea conservar de ese pasado un "vago recuerdo", el recuerdo de la tristeza y el del dolor, que son los únicos sentimientos que transformados le pueden servir ahora, no el de la experiencia directa<sup>271</sup>. A Serrano Plaja le interesa mostrar el funcionamiento del mecanismo de la experiencia en la realidad (y del recuerdo de esta experiencia) en relación con la conciencia del yo en tanto que proceso que se redime gracias al dolor, pues de esta manera se convierte así en un sentimiento puro, incontaminado de lo real, muy lejos todavía de la fusión arte-vida potenciada en futuras creaciones y muy cerca de la desnudez juanramoniana. Ahora se da esta, podría decirse en palabras de Baudelaire, alquimia del dolor, que depura la experiencia y la hace válida en tanto que, como afirma Azcoaga, es poeta "quien con la poesía quiere olvidarse de que está enraizado en inexorable realidad"<sup>272</sup>.

Así, esta primera parte de *Sombra indecisa* ha servido para trazar la ruptura del poeta con su pasado a partir de una crisis personal, espiritual y expresiva que comporta una equivalente sustitución en cada uno de estos ámbitos del yo, la creencia religiosa y la expresión artística<sup>273</sup>. Todo ello como expresión de una voluntad de acción, aprendida en

---

<sup>270</sup> Son significativos a este respecto, por sintetizar conclusiones de cada uno de estos grupos en uno de sus representantes, los trabajos de Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer", en *Ensayos sobre poesía española. Obras completas*, IV, Madrid, Gredos, 1975 pp. 511-546, y de Luis Rosales, "Bécquer en su diaria resurrección", *CFLA*, Madrid, 248-249 (agosto-septiembre 1970), pp. 317-334. García de la Concha señala en el proceso de rehumanización de la poesía de los años treinta "el retorno de Bécquer" como uno de sus momentos [1987, 44-47].

<sup>271</sup> "Alma triste", como se indicó, se publica en *Ista*, Cádiz, 2-3 (1933), s/p, y en la siguiente página de ese mismo número, Azcoaga publica una serie de aforismos bajo el título de "Guijos (de mis cuadernos)" donde, de nuevo, vemos expresada la teoría de lo puesto en práctica por Serrano Plaja. Así, en esta cuestión del recuerdo, afirma: "la obra poética, mediante rasgos, que no mediante rotundidades, es sólo 'recuerdo', si es obra de arte, si es poesía", y en el siguiente guiño añade, "significar es siempre en arte un especial recordar".

<sup>272</sup> Enrique Azcoaga, "Guijos (de mis cuadernos)" [1933]. También es de nuevo Nietzsche quien aporta una lección más. Por ejemplo, José María Valverde sintetiza su trayectoria a partir de tres de sus aforismos: "Vivo, luego padezco dolor", "¡Todavía vivo, aunque con mi dolor!, luego pienso" y "Pienso para decir sí a la vida, afirmándome ante mi dolor", *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.

<sup>273</sup> Para la cuestión de la crisis personal de Serrano Plaja a partir, fundamentalmente, de un cuestionamiento de la divinidad así como las consecuencias de ello en su visión de la realidad y en su valoración estética de la misma, es interesante leer el poema que Enrique Azcoaga le dedica, "Hombre. Para Arturo Serrano Plaja".

Nietzsche, que conduce a la revelación de la capacidad del alma para sufrir distintas transformaciones. Transformaciones que son correlato de diferentes tránsitos del alma, verbalizadas en cadenas de términos que invierten sus valores significativos, a lo largo de su eterno peregrinar hacia una pureza que se sabe inalcanzable. Lo que importa es la capacidad de movimiento, la no satisfacción en la inacción, de ahí que todo radique en la aceptación del dolor, la tristeza y la melancolía que provoca el saberse de antemano fracasado en su anhelo de pureza. Con ello, se ha llegado de forma muy rápida a un punto de inflexión, se ha partido del amor para llegar a la tristeza, pasando por el odio y, lo que es más significativo, por el silencio. Por eso se plantea, coherentemente, la cuestión de un nuevo paso. Ahora bien, una vez llegados a esta conclusión, cuál ha de ser este siguiente paso. Se va a dar la demostración por parte de este discípulo de la mejor lección aprendida de Zarathustra. En la sección tercera del último discurso de la primera parte, "De la virtud dadivosa", el mesiánico Zarathustra alecciona de este modo:

Ahora partiré yo solo, queridos discípulos. Y vosotros también partiréis solos. Así lo quiero.[...] El hombre de conocimiento no sólo tiene que saber amar a sus enemigos: tiene además que saber odiar a sus amigos.

Mal se paga al maestro si se permanece siempre discípulo. ¿Por qué no vais a hacer trizas vosotros mi corona? [Nietzsche, 1983, 98].

Serrano Plaja, en otro momento bastante más crucial de su evolución, recurrirá al mismo argumento<sup>274</sup>. Ahora manifiesta en menor grado esta autoconciencia sobre su proceso creativo y personal citando en un texto sobre Nietzsche la misma idea.

Son los minutos actuales, los que sienten, tal vez, en sí, la posibilidad de discípulos que desean que se vaya el maestro, que necesitan alejarse casi violentamente, porque esta posibilidad de sentirse a su altura les impulsa a ello cálida y honradamente, y quieren no hacerse indignos necesitando de continuo su maestro<sup>275</sup>.

En el mismo texto, interpreta el interés por la obra del filósofo como una voluntad de perfección de "este mundo" que es manifestación de "su propia y mínima iniciación en la senda del superhombre con una pisada sana y virgen de huella anterior", saltando por encima de "su propia y antigua figura que se recorta ya, nostálgicamente, contra un cielo de siglos". La mención de la voluntad de cambio se realiza a partir de la exposición de la

---

que sigue mostrando la fuerte compenetración de los presupuestos estéticos de ambos, *Hoja literaria*, Madrid (marzo 1933), p. 4.

<sup>274</sup> "Homenaje a Juan Ramón", *art. cit.*, p. 6.

<sup>275</sup> "Nietzsche en el mundo", *Hoja Literaria*, Madrid (abril 1933), p. 9.

teoría del superhombre. Lo que vale es este afán de mutación y ver cómo éste comienza a desplazarse con una, aún tenue, mayor firmeza hacia las actitudes ejemplificadas en la persona de Alberti. Si en el texto sobre Gide, Serrano Plaja ya confesaba su interés por su actitud, ahora, en el mismo número donde ha fijado su superación del maestro Zarathustra, una página más adelante valora el viraje albertiano en tanto que las “confesiones de su nueva fe” —nótese cómo el trasfondo de crisis religiosa late siempre tras estas cuestiones— le revelan algo “de excepcional interés”:

su anhelo verdadero, cierto, de un nuevo orden de cosas, de una estructuración posible y creadora de nuestro universo y, lo que es más fundamental, que lo anhela de verdad, muy sinceramente, no siendo la suya, postura de señorito, al implicar, en sus poemas, un verdadero sentido de renuncia en el trastrueque íntegro de su anterior dirección poética ya que con suficiente fuerza para mantenerse, de haberlo deseado, simple y puramente por inercia, y emprender una tan desconocida, tan áspera, que todo en ella, hecho su primer paso, ha de resultarle plenamente insospechado<sup>276</sup>.

Claramente se establece una relación paralela con los motivos que le llevaban al avance de su pisada nietzschiana: búsqueda de un nuevo orden del mundo que esconde un anhelo sincero a partir de la renuncia de todo lo anterior. Además de percibir la sinceridad en la conversión del autor de *Sobre los ángeles*, de la que muchos recelaron por entonces, Serrano Plaja declara lo que de incierto ve en esta nueva dirección de su admirado Alberti<sup>277</sup>. Pero, y ahí estará en el futuro la baza más primordial, lo que sí detecta es que este nuevo rumbo supone la ruptura con todo menos con una cosa: “su personalidad poética”. De tal modo que en sus “sencillas consignas comunistas” introduce “un matiz de su pura personalidad”, al demostrar la capacidad de expresión personal que cabe dentro de la definición de Lenin recogida por Alberti de “que toda literatura es de partido”. De este

---

<sup>276</sup> “Recital en el Socorro Rojo”, *Hoya Literaria*, Madrid (abril 1933), p. 10.

<sup>277</sup> Serrano Plaja es, hasta donde se ha podido averiguar, el primero que hace referencia escrita a esta conversión albertiana, lo que demuestra su personal interés por la cuestión. Desde la tinerfeña *Gaceta de Arte* también se valora positivamente esta nueva etapa de Alberti, “Índice de revistas”, 17 (julio de 1933), p. 2. Véase la opinión contraria emitida por Juan José Domenchina en “Poesía y crítica”, *El Sol*, Madrid (21 de mayo de 1933), p. 2. Sobre la evolución de Alberti existe el estudio de Antonio Jiménez Millán [1984]. Conviene no olvidar que el ejemplo de Alberti no es el único, también Emilio Prados da muestras tempranas de esta opción poética comprometida. Al respecto ha escrito Juan Cano Ballesta, “Poesía y revolución: Emilio Prados (1930-1936)”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 231-248. Puede ampliarse con lo estudiado por Carlos Blanco Aguinaga en su edición a Emilio Prados, *Poesías completas*, vol. 1, México, Aguilar, 1976 y Patricio Hernández, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, 2 vols., Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988. Como puntualiza Cano Ballesta, esta politización también tiene su correspondencia con las manifestaciones falangistas [1996, 106]. Al respecto pueden consultarse diversos estudios: José-Carlos Mainer, *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1971; J. Lechner., *El compromiso en la poesía española del s. XX. Parte primera. De la generación de 1898 a 1939* [1968] y Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*. 2 vols., Madrid, Akal, 1986-1987.

modo, el “sentido emocional, íntimo”, es capaz, sin embargo, “de trascender a la masa”. Francisco Caudet apunta con perspicacia que Serrano Plaja matiza que esto sólo se logra en “algunos poemas”, si el ejemplo ético parece muy asumible, la práctica poética no le resulta convincente al cien por cien. En esta falla de la expresión estética de la nueva poesía de Alberti está la explicación a la contradicción aparente de estas declaraciones con el siguiente y primer manifiesto poético de Serrano Plaja, “Poesía. Arte de soledad y silencio”, escrito muy poco después. Porque el autor está “en una etapa inicial de toma de conciencia del riesgo que para el arte puede suponer la revolución. De ahí que en ‘Arte de soledad y silencio’, las preguntas que son planteadas hacen referencia a cuál es la naturaleza del arte” [Caudet, 1984, 76].

Lo que más le preocupa, pues, de este nuevo modo de vida y de poesía albertianos, es la posibilidad de que el poeta como persona pueda también mantener su individualidad, la posibilidad de suplir el vacío anterior en una comunión de intereses nuevos que no limiten el desarrollo de la expresión del yo. En esta divergencia en su aproximación a la poesía comprometida con respecto a la entrega plena de Alberti está el origen de sus inteligentes lecturas posteriores sobre el papel del intelectual comprometido; Serrano Plaja se introduce en esta espiral gracias al ejemplo de Rafael Alberti, pero no irá a remolque de él. Algo que tendrá sus consecuencias, estéticas que no de amistad ni de acción política conjunta, en un futuro próximo.

De cualquier modo, lo expuesto sobre Alberti es ahora simplemente una vía de reflexión paralela a otras y, desde luego, no es la que se impone por el momento. Porque a la vez que se está reconociendo el valor del ejemplo albertiano, en una muestra más de la pluralidad de opiniones recogidas en *Hoja literaria*, Azcoaga está ejecutando una vindicación del papel del poeta en una línea diametralmente opuesta en su artículo “Esquema. Sentido antisocial del poeta (Fragmentos)”<sup>278</sup>. En él, sustancialmente, se defiende la tesis ya reflejada en el título a partir de la convicción de que el valor más importante que ha de defender el creador es el de su soledad, manifestación de lo sublime que puede existir en lo humano. Esto último marca la diferencia con aquellos en que la soledad fuese consecuencia de una fascinación por su “poética construcción”, es decir, los puristas a lo Valéry. Pero también, añade, “la colectividad es la negación de la soledad. Mientras que el poeta es soledad y sólo soledad” y la conciencia del propio existir proviene

---

<sup>278</sup> Enrique Azcoaga, “Esquema. Sentido antisocial del poeta (Fragmentos)”, *Hoja Literaria*, Madrid (abril 1933), pp. 3-4.



de este "saberse solo". Esta conciencia lleva al silencio en el plano de lo colectivo, puesto que "la colectividad es suma. Suma de palabras. De hombres colectivos. No suma de *hombres*" [3]. Un silencio que, en su traducción poética, supone limitarse a un hablar consigo mismo, "la poesía no es, si no es monólogo". La seguridad en la capacidad autosuficiente del poeta es la que permite este tipo de conclusiones, el poeta no necesita de la aprobación, del "coro", está plenamente seguro de sus palabras y debe rehuir un diálogo que le haría perder estas facultades, el diálogo es el síntoma de la "impotencia" del alma para estar sola. Hay mucho de nietzschiano también en estas palabras, de creencia en una sensibilidad superior y de necesidad de evitar "las moscas del mercado"<sup>279</sup>. Bien distinta, sin embargo, será finalmente la actitud de los miembros de *Hoja literaria*.

## 2.8— CRUZ Y RAYA FRENTE A HOJA LITERARIA: COINCIDENCIAS Y OPOSICIONES.

En 1933 otra revista, *Cruz y raya*, hace su aparición con su primer número del 15 de abril. Las ideas expresadas por Azcoaga y luego por Serrano Plaja en su primera poética, remiten necesariamente a un gran número de cuestiones planteadas también en la revista de José Bergamín. *Hoja literaria* nace a finales de 1932 y como proyecto conjunto ha mostrado unos presupuestos bastante confusos. Junto a las declaraciones de Serrano Plaja al respecto de Gide y su posicionamiento intelectual conviven sus alegatos a favor de una noción del poeta en términos bastante alejados de estas opiniones. No define esta disparidad de intereses tan sólo a Serrano Plaja, también en el resto de sus compañeros se podría indicar semejante oscilación que ejemplifica de manera idónea la confusa amalgama de las primeras posiciones de esta joven promoción. Pero junto a esta inmadurez o incapacidad de determinación de sus promotores, *Hoja literaria* es también la prueba perfecta de la gradual importancia del componente político en la dinámica intelectual a medida que avanza la década, una politización que en Serrano Plaja se agudizará con relativa prontitud con su aproximación a la izquierda revolucionaria.

Existen muchas semejanzas entre *Cruz y raya* y *Hoja literaria*, para empezar su modelo a seguir en principio es el mismo, *Revista de occidente*<sup>280</sup>. Igualmente obvio es el

<sup>279</sup> En su discurso "De las moscas en el mercado", afirma Zarathustra: "¡Amigo mío, cobljate en tu soledad! Te veo ensordecido por el estruendo de los grandes hombres, y afligido por los agujones de los pequeños [...] El pueblo comprende poco lo grande, esto es, lo creador [...] Todo lo grande se aparta del mercado y de la fama. Apartados han vivido, sin excepción, los inventores de nuevos valores. [...] huye a tu soledad, [...] tu destino no es el de espantamoscas" [Nietzsche, 1983, 70-73]. Claramente tras esta teoría se hallan los fundamentos de Nietzsche, y en más de un momento Azcoaga parafrasea en su texto nociones del filósofo.

<sup>280</sup> En febrero de 1933, en la sección "Revistas" de *Hoja literaria* se publica el siguiente comentario: "nos parece necesario un sincero aplauso a la labor de *Revista de Occidente*. La única revista literaria existente —

aliento nietzschiano que se trasluce en algunos de los colaboradores y en el promotor de *Cruz y Raya*<sup>281</sup>. Ahora bien, una diferencia sustancial separa ambas publicaciones, pues, en palabras de Bergamín, “por definición *Cruz y Raya* se afirmó a sí misma como católica y republicana. Esto es, como de católicos y republicanos de buena voluntad que querían realizarla a la vez con sentido, significado, religioso y político” [Bergamín, 1974, VIII]. Por contra, la postura dominante en *Hoja literaria* es bien distinta, su valoración de la República se establece a partir de una generalizable actitud de inconformidad y desencanto, desencanto manifestado desde posiciones izquierdistas de un radicalismo más juvenil, colindantes con el anarquismo, la rebeldía individualista, el ateísmo o el socialismo. Esta oposición a la línea editorial de *Cruz y Raya* va a darse tempranamente en *Hoja literaria*. En su número de abril se puede leer

casi compuesto el presente número, hemos leído esta nueva publicación, dispuesta a encarnar un movimiento netamente católico. Falta de espacio nos obliga a aplazar nuestro comentario, hasta el próximo número. Saludamos a *Cruz y Raya* como tal revista. No porque sus intenciones, reclamen nuestra solidaridad<sup>282</sup>.

Azcoaga comenta, en otro artículo, su impresión de la revista *Los cuatro vientos*, en el que, además de unas interesantes apreciaciones, ahora me interesa destacar sus juicios negativos sobre Bergamín —también extensibles a García Lorca y Moreno Villa, al primero por su tendencia surrealista, y al segundo por su práctica literaria del sainete—, a quien acusa, “con todo respeto”, de falta de madurez, “¿cuándo piensa que crezca su literatura?”<sup>283</sup> No extraña, pues, la oposición posterior a la revista de Bergamín, pero sí la virulencia con que va ser expresada, con la connivencia de los otros dos redactores, de la mano de Sánchez Barbudo al reseñar los dos primeros números:

Virguerías de más o menos a cargo de Sepepito Bergamín, trabajos espesos y algún nombre anodino escurrido, por católico sin duda,

---

hoy hermana mayor de *Hoja literaria*— en Madrid sólo goza de la reseña de un periódico diario.[...] no podemos olvidar, últimamente, un cuento de Zochtehenko, poetas de Guillén, una breve novela de Jamés, un ensayo de Waldo Frank, y una nota de Zubiri, leídas por nosotros con gran interés”, p. 11. En contrapartida, en el número anterior (enero 1933), en la misma sección, se destaca a “RESOL”, magnífica hojita volandera del pueblo” que “es arte para el pueblo y a su alcance. Pero arte. No propaganda sectaria. “RESOL”, tiene una fe revolucionaria, sin embargo”, p. 11.

<sup>281</sup> Véase lo resaltado por José Bergamín en su prólogo “Signo y diseño de *Cruz y Raya*” a la edición facsímil de *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmentados de avisados para el que empieza de 1935 Cruz y Raya*, Glashütten im Taunus: Dieter Auvermann: Nendeln, Liechtenstein, Karus Reprint, 1974, pp. VII-XIV.

<sup>282</sup> “*Cruz y Raya*”, *Hoja literaria*, (abril 1933), p. 10. En la misma página y número, a la vez podemos leer el elogioso comentario de Serrano Plaja a la “conversión” albertiana como “revolucionario comunista”, Arturo Serrano Plaja, “Recital en el Socorro Rojo”, *Hoja Literaria*, Madrid (abril 1933), p. 10

<sup>283</sup> Enrique Azcoaga, “*Los cuatro vientos*”, *Hoja Literaria*, Madrid (abril 1933), p. 9.

en este último número, son las características de la revista catolizante recién aparecida.

La dirección de *Hoja literaria* declárase desde ahora por el refinamiento odioso, la hipocresía y el catolicismo de Cruz y raya enemiga de este engendro.

[...] Tratamos con catolizantes españoles, vanguardistas, copistas y mediocres. [...]

Es triste, por lo demás, ver los nombres de grandes figuras, alternando en Cruz y raya con los de figurillas para labor tan turbia.

El alto vuelo que pretende tener esta revista, no ya por vasalla, sino por la insolencia de su animador José Bergamín, queda desde luego cortado. Es este Sepepito con cara de arrepentido el típico devoto católico de santos jesuitas. Manitas blancas, pañitos azules (en el pecho la medallita) va Sepepito, rebelde finito, sembrando su baba con voz de flauta, como un buen *luis* a quien los padres quieren mucho.

Tras este ataque frontal subyacen las declaraciones de Bergamín contrarias a Juan Ramón Jiménez y a las Misiones Pedagógicas, en las que trabajaba Sánchez Barbudo y en las que participaron en algunas de sus excursiones Serrano Plaja y Azcoaga a lo largo de este año 1932<sup>284</sup>.

Los ataques que a Juan Ramón Jiménez y a las Misiones Pedagógicas dirige este J.B. en el primer número de *Cruz y raya*, por injustos, por turbios, por recónditos, son algo verdaderamente despreciable que sugieren inmediatamente una respuesta que concretamos en una palabra: canalla<sup>285</sup>.

Tras esta confrontación existen, pues, dos hechos fundamentales. Uno, los ataques directos al proyecto de las Misiones Pedagógicas, en el que tan implicado estuvo sobre todo Sánchez Barbudo, y a la figura de Jiménez como maestro estético. Otro, el choque de la perspectiva ideológica de cada revista, más clara y segura en *Cruz y raya*, más difusa y menos convincente en los miembros de *Hoja literaria*, quienes muestran su desconcierto frente a la nueva realidad generada en estos años de crisis y una voluntad de cambio social

---

<sup>284</sup> En concreto, tal y como se comunica en los Informes de las Misiones. Serrano Plaja acompañó a Sánchez Barbudo en dos salidas: en la de "Puebla de la Mujer Muerta (Madrid) — Del 27 de abril al 2 de mayo de 1932, visita a Pradera del Rincón, La Hiruela, Puebla de la Mujer Muerta, Montejo, Horcajuelo y Buitrago. La forman don Modesto Medina, Instructor de Primera Enseñanza de Madrid; don Antonio Sánchez Barbudo; don Arturo Serrano Plaja, estudiantes, y don Alfonso de Regoyos, perito agrícola"; y en la de "Vegas de Matute (Segovia) — Del 21 al 24 de diciembre de 1932. La forman don Manuel Rubia, don Antonio Sánchez Barbudo y don Arturo Serrano Plaja, estudiantes, y actúa en los pueblos de Vegas de Matute y Valdeprados", *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas (septiembre 1931-diciembre 1933)*, Madrid, Imprenta S. Aguirre, 1934, pp. 17 y 22. Puede consultarse ahora en la edición de M<sup>a</sup> Dolores Cabra Laredo a *Misiones Pedagógicas. Septiembre 1931. Diciembre 1933. Informes. I*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1992.

<sup>285</sup> A[ntonio]. S[ánchez]. B[arbudo], "Cruz y Raya", *Hoja literaria*, Madrid (mayo 1933), p. 10. Las opiniones de J[osé]. B[ergamín], en "Sucesión. Discontinuidad", por lo que toca a Juan Ramón y "La letra y la sangre (Residencia, Madrid, febrero 1933)", en relación a las Misiones Pedagógicas, *Cruz y Raya*, Madrid, I (15 de abril 1933), pp. 153-154.

que en ningún caso transita por actitudes cristianas. Claro que, como apunta Manuel Aznar Soler,

la polémica, con nuestra perspectiva histórica, revela la confusión ideológica y la desorientación política dominantes entre ambos interlocutores en aquel año 1933 del “bienio negro”, pues el “canalla” de Bergamín iba a ser tres años después el símbolo del catolicismo antifascista leal a la República. Por otra parte, una nueva “nota” de Sánchez Barbudo aclaraba que en modo alguno su crítica a Bergamín debía interpretarse como “una adulación a Juan Ramón Jiménez” [...], sino como una condena del “atacante de Juan Ramón por su tono, encajado dentro de un estilo general que criticábamos” [1993, 43]<sup>286</sup>.

El contenido del enfrentamiento a partir de alusiones personales es evidente, pero también es clara la disparidad de actitudes políticas que cada vez será más importante. Ahora bien, antes de que se llegue a un límite donde la divergencia estética es casi antagónica porque la opción ideológica se hace inevitable, lo cierto es que una gran parte de los contenidos de las poéticas, análisis literarios y creaciones de la mayoría de los componentes de *Hoja literaria*, en su característico vaivén indeciso, se mueven por los mismos parámetros que van a desarrollarse también en parte en la revista de Bergamín. En el número inaugural, en un momento del denso ensayo de Xavier Zubiri se afirma:

La soledad de la existencia no significa romper amarras con el resto del universo y convertirse en un cremita intelectual o metafísico; la soledad de la existencia humana consiste en eso: en un sentirse solo, y por ello enfrentarse y encontrarse con el resto del universo entero<sup>287</sup>.

En otro citadísimo artículo de Ortega y Gasset, por su parte, se abunda en esta centralización introspectiva de lo humano a la que Serrano Plaja también aludirá, y aboga el filósofo por un encuentro del “hombre consigo mismo” basado en una aproximación mayor de pensamiento y vida<sup>288</sup>. Para ello es necesario, en el caso del creador, partir de las mismas premisas que apunta también Serrano Plaja, silencio y, sobre todo, soledad<sup>289</sup>. Y si

---

<sup>286</sup> La segunda nota de Sánchez Barbudo es “Réplica”, *Hoja literaria*, Madrid (junio-julio 1933), p. 14.

<sup>287</sup> Xavier Zubiri, “Hegel y el problema metafísico”, *Cruz y Raya*, Madrid, 1 (15 de abril 1933), p. 38.

<sup>288</sup> José Ortega y Gasset, “La verdad como coincidencia del hombre consigo mismo”, *Cruz y Raya*, Madrid, 7 (octubre 1933), pp. 7-32.

<sup>289</sup> Véase el artículo de Guillermo Díaz Plaja, “El arte de quedarse solo”, *Cruz y Raya*, 10 (enero 1934), pp. 95-111. En él realiza un seguimiento de la soledad como condición poética desde la edad media y los místicos hasta el romanticismo y sus coletazos actuales. Sin embargo, en su caso se apuesta por la soledad como “evasión ante realidades de cemento y de muchedumbre” [109]. Años más tarde, el hispanista Karl Vossler publica su libro *La soledad en la poesía española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1941. Birute Ciplijauskaitė también ha estudiado el tema en *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, *Insula*, 1962, y llega a la revisable conclusión de que, en su evolución desde el romanticismo al existencialismo cristiano, en “los poetas españoles contemporáneos [...] la desesperación heideggeriana o sartriana no hace presa en ellos. Todos ellos fomentan una esperanza, todos se han criado en un ambiente en que se creía en Dios” [21].

permanece en *Cruz y raya* la defensa de los ideales puristas, lo es más también en una línea igualmente juanramoniana, al estilo de Brémond<sup>290</sup>. Es comprobable asimismo la publicación de una serie de textos favorables al viraje humanizador del pensamiento y la actividad artística que aprovecharán el soporte teórico brindado por varios colaboradores de *Cruz y raya*<sup>291</sup>. Con ello puede afirmarse que la evolución de Serrano Plaja, Sánchez Barbudo y, en menor medida Azcoaga, con respecto a otros miembros de lo que se considera su generación como Rosales, Vivanco o Muñoz Rojas, señala un desajuste en los ritmos de evolución estética de ambos grupos<sup>292</sup>. En Serrano Plaja detectamos una visión del poeta y lo poético similar a la defendida en trabajos claves para la formación de la después considerada plana mayor de la "generación del 36" y desarrollados a lo largo de 1932 y 1933, pero a mediados de este último año se produce un viraje en su trayectoria. Los argumentos de Serrano Plaja hubieran podido encarrilarse en la línea de metafísica trascendental y de potenciación del intimismo como vectores que delimitan una de las vías más importantes de la rehumanización poética. No obstante, más allá de sus indecisiones, le apartará de esta línea el replanteamiento que se verá obligado a organizar desde su progresiva toma de conciencia revolucionaria, sin que ello suponga el abandono de puntales básicos de su poética como la conciencia de soledad, del dolor y la necesidad de una proyección sentimental e íntima en el poema. De esta manera, su poesía sufrirá un reajuste que explica ahora la imprecisión expresiva de su verso inicial, la incompatibilidad entre la ideología y su proyección en el poema; será precisamente la consecución del equilibrio de estos dos conjuntos de intereses humanos y poéticos lo que le permite luego obtener una voz madura y propia. Antes, sin embargo, *Sombra indecisa* nos muestra en el resto de sus secciones los tanteos de Serrano Plaja por unos trayectos aún muy alejados de estas disyuntivas. Además, el autor da una prueba más de su indecisión (si no se olvida

---

<sup>290</sup> Recuérdense los artículos ya mencionados de Manuel Abril y las matizaciones al concepto de purismo poético.

<sup>291</sup> El desarrollo de estos contenidos en las colaboraciones de Rosales, Vivanco, Muñoz Rojas y Leopoldo Panero para *Cruz y Raya* son analizados por Sánchez Zamarréño [1992, 29-33].

<sup>292</sup> Birutė Ciplijauskaitė indica, a través del ejemplo de Azcoaga y Serrano Plaja, que "hacia los años 1932-1933 abundan artículos en defensa de la soledad, sosteniendo que todo poeta verdadero debe apartarse del mundo y crear solo, sin preocuparse de los que le leyeran", para después considerar un cambio de estas premisas de forma confusa, pues define este cambio como algo falsamente general y sin atender a los procesos históricos y su traslación a la literatura: "en los años de la guerra, los poetas se dan cuenta de que la soledad temporal que exige el momento de la creación no entra en conflicto con el deseo de comunicación, y todos subrayan que el fin último de sus versos es acercar a los hombres unos con otros, comunicar sus propias riquezas espirituales a sus prójimos" [1962, 189].

aquello que sobre Alberti ha escrito sólo un mes atrás) con la publicación de un artículo de título suficientemente explícito, "Poesía. Arte de soledad y silencio"<sup>293</sup>.

## 2.9. — PRIMERA POÉTICA: "POESÍA. ARTE DE SOLEDAD Y SILENCIO".

Su punto de partida es la colocación de la poesía en un espacio situado entre la filosofía y la mística, oscila entre ambas y es "respecto a la primera puro éxtasis, en tanto que, en relación a la mística, se nos muestra como penetración psicológica". Una doble relación que crea a un sujeto especial, el poeta, de clara raigambre romántico-simbolista pues es a quien "sola y únicamente es dado captar el verdadero sentido de la creación poética". La primera conclusión suena a algo ya sabido por quienes hayan leído sus poemas, "la pura, la verdadera y buena poesía" será: "un melancólico sendero que nos conduzca a una congoja de redención y arrepentimiento; un camino de perfección que nos sitúe ante nosotros mismos para salvarnos" [3]. Con ello se aleja de los que entienden que "la belleza es el objeto exclusivo de la poesía". Y matiza su opción por lo bello en tanto que "pasión de grandeza", es decir, aquella "que nos conmueve, que nos punza a una superación". El tipo de belleza que especialmente provoca estas reacciones es, tomando claramente la teoría base del cambio de paradigma estético de la modernidad desarrollado por Baudelaire, la "belleza de muerte, belleza sangrante y agónica"<sup>294</sup>. Cano Ballesta señala que la presente poética de Serrano Plaja "enfoca las cuestiones desde la tradición purista", y sólo ve en ella el soplo de "ciertas auras renovadoras" gracias a esta alusión baudeleraiana [1996, 83]. Efectivamente, será esta admisibilidad de la belleza macabra lo que permita con más facilidad el uso en el poema de

---

<sup>293</sup> *Hoja literaria*, Madrid (mayo 1933), pp. 3-4. Se reproduce en apéndice. Ya en ocasiones anteriores Serrano Plaja había adelantado ideas similares (véanse artículos de 1932 como "Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía" o "Hacia otra poética. Neogongorismos"), pero sin esta organización sistemática. El ensayo se publica enmarcando en su primera página el poema "Idea estival" de Juan Ramón Jiménez, cuya poética se hace manifiesta en diversos momentos de este texto. Serrano Plaja conservaba entre los papeles en manos hoy de la hija de Carlos Serrano Bloch, el manuscrito de este poema con la dedicatoria "Con muchas gracias su amigo Juan Ramón Jiménez". Pero también, significativamente, Rafael Alberti publica en este mismo número su demoledor "Índice de familia burguesa española (Mis otros tíos, tías y tíos segundos)", que termina planteando, desde su compromiso revolucionario, la necesidad de una postura más definida: "Morfos, o preparaos a la lucha, pues otra clase se ha alzado ante la vuestra para muy pronto destruirla y ser dueña del mundo", p. 5.

<sup>294</sup> Recuérdese que para Baudelaire era precisamente el "inmortal instinto de la Belleza" el que "nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como un anticipo, como una correspondencia del Cielo", lo que explica, en parte, el eterno anhelo del que tanto habla Serrano Plaja, pues "la sed insaciable de todo lo que está más allá y que revela la vida es la prueba más efectiva de nuestra inmortalidad. A un tiempo por la poesía y a través de la poesía, [...] el alma entrevé los esplendores situados tras la tumba"; Charles Baudelaire, "Nuevas notas sobre Edgar Poe" (1857), en *Escritos sobre literatura*, prólogo, traducción y notas de Carlos Pujol, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 260.

temáticas y elementos que se irán añadiendo con la politización y la influencia de Neruda.<sup>295</sup> De momento esto no supone una exaltación de la morbosidad, lo monstruoso o lo feo, sino que lo aplica en el sentido de que

cada poema sea un morir de su creador; que cada estrofa sea como ardiente y noble puñalada que asestamos, asesinándole, al poeta que fue, para que de la herida nazca, purificado en sangre de holocausto, el nuevo poeta redivivo y tierno [3].

Esta teoría se traduce en una “norma religiosa — en su más amplio sentido—” que se resume en un “vivir anhelando la muerte” porque es la “más estricta representación de la vitalidad: actualizarla valientemente, supuesta, incluso, como cierta e inmediata su total extinción”. La muerte actúa, en su recuerdo permanente, como exaltación de la vida. Esta definición en sentido religioso de la creación poética conlleva una necesidad obligatoria de “ascetismo, de sobriedad y renuncia” que se resume en la soledad. Una soledad que es ascética, sobria y la “mayor renuncia, puesto que significa para él, en este instante, sobrepasar su yo externo, que es su pecado y, por triste paradoja, su motivo más fuerte de creación y arrepentimiento” [3]<sup>296</sup>. Si la poesía era un “melancólico sendero” que conducía a “la redención y el arrepentimiento”, este sendero sólo es posible recorrerlo a partir de renunciar a aquello que hace que se sienta arrepentido: la condición desterrada del hombre (el yo externo). Y es esta misma existencia del “pecado” de lo humano, puesto que se es consciente del desgajo de una idealidad primigenia del mundo, la que hace posible la

---

<sup>295</sup> La misma admisibilidad y apuesta por este tipo de arte expresaba en su artículo sobre Goya y Velázquez de 1932 en relación, una vez más, con su vindicación del 98: “hay que sentir en nosotros mismos, en nuestra propia alma, esta suciedad, este peso de morbosos deleites, llevados hasta la culminación, hasta que nos “dueña España” en ellos, para poder comprender [...]. Porque España es, sin duda, la del Cid y el Greco; pero también es, y quizá más, la de “La catedral”, “El lazarrillo de Tormes” y Goya “el Negro”, y en este sentido, Velázquez: el buen Velázquez, solitario y pintor de hombres de placer, es quizá más Goya que Goya mismo. // Y esto es, sin duda, lo que el mismo Beruete quiso reconocer cuando recoge la cita de Goethe: ‘El arte es noble en sí; el artista no teme lo vulgar ni lo trivial. Admitir tales elementos es ennoblecerlos; veamos también los más grandes artistas ejerciendo su prerrogativa soberana’”; “La picaresca y el bobo de Coria”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4562 (25 de marzo 1932), p. 2.

<sup>296</sup> Las ideas de María Zambrano, ya se ha mencionado el temprano contacto de ella con Serrano Plaja y el resto de promotores de *Hoja literaria*, se cruzan también en esta red de influencias. Como ha anotado José Demetrio Jiménez, Zambrano diferencia entre “la soledad individualista, (propia del envidioso cuya tragedia se encuentra en la imposibilidad de alcanzar la soledad precisa y necesaria para ser en sí mismo y dejar ser al otro lo que es) que no es morada, sino cárcel [...], y la soledad íntima que, sin embargo, “es una conquista metafísica”, se llega a esta soledad para el propio crecimiento”, en *Los senderos olvidados de la filosofía. Una aproximación al pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Religión y Cultura, 1991, pp. 187-188. Como precisa Zambrano en *El hombre y lo divino*, de esta soledad “se sale a la realidad”, y no por actos solitarios individualistas sino porque “salgo a mi realidad a través de alguien en quien me veo, en quien siento mi ser”, lo que deja abierta las puertas a una proyección en lo otro humano que en el caso de Serrano Plaja se concilia con su posterior definición humanista del compromiso. México D.F., FCE, 1955, pp. 286-287. También en Antonio Sánchez Barbudo se puede detectar la importancia de la fenomenología zambrana en su posterior evolución, véase Olga Núñez [1992].

creación porque permite que se dé el fin último de lo poético: ser expresión de un arrepentimiento que posibilita una futura salvación.

El poema se convierte así en una aspiración a lo absoluto y a su vez en la expresión de la imposibilidad de acceder nunca a éste. Por eso, la poesía se hará sinónimo de dolor, porque sólo sugiere la posibilidad de esta aspiración, porque al comprobar los márgenes exactos de sus posibilidades “oscila entre el bien de un anhelo y el mal en que este mismo anhelo puede trágicamente convertirse”. De nuevo tras estos conceptos parece esconderse claramente la poética del romanticismo heredada a través de Baudelaire. Para éste, la aceptación del dolor es lo que denota la condición especial del poeta como ser diferente, ya que es su experiencia la que nos contacta y redime, al igual que sucedía con la experiencia de la belleza, con la pureza perdida que tan ansiadamente busca<sup>297</sup>. Para que todas estas expectativas puestas en lo poético se puedan cumplir es necesario el silencio, puesto que si no “la poesía deja de ser un medio de salvación para trasmutarse en un fin de vana-gloria”. La afirmación de la personalidad del poeta (el punto que valoraba como el más importante al hablar de Alberti) parte de la soledad que permite el silencio. Así consigue, dice con Santa Teresa, ignorar “la cárcel de su cuerpo”, y cuando se “llora esta pérdida que es la de su vida y al llorarla, al saberla para siempre perdida, de nuevo late en él un breve segundo”. Por eso la “verdadera poesía” es en este “Poesía. Arte de soledad y silencio” “un arte de soledad y silencio, que en su angustia de mal, crea, durante un segundo único e irreconstruible, el bien apacible e inmaculado” [4].

Como se constata, la poesía se convierte así, frente a la angustia provocada por la conciencia del poeta de que la esencia de la humanidad es el exilio de un absoluto que se demuestra en la existencia de la muerte, en el medio dado a unos pocos para alcanzar a vislumbrar por instantes esta idealidad suprema, pura. Desde ahí se puede pasar, acto seguido y con la conciencia doblemente dolorosa al haber sido percibido este estado ideal

---

<sup>297</sup> Idea que el “Poeta” que habla en los versos de su poema “Bénédiction” explica: “—Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés / Et comme la meilleure et la plus pure essence / Qui prépare les forts aux saintes voluptés”; Charles Baudelaire, “Bénédiction”, *Les Fleurs du mal* (1857), edición bilingüe, versión de Xavier Berenguel, Barcelona, Edhasa, 1990, p. 18. Del mismo poema se extraerá en el futuro, “Je sais que la douleur est la noblesse unique”, que, como se verá, marcará la ampliación de la experiencia individualista del dolor como característica universal de la condición humana, muestra de la evolución de Serrano Plaja hacia un interés poético reformulado en el humanismo marxista.



y nuevamente alejados de él, al estado inicial de soledad que permitirá, tras la nueva caída, en un incesante ir y venir, iniciar otra vez dicho proceso<sup>298</sup>.

Al mismo tiempo, pervive en su poética una dependencia del purismo juanramoniano en lo que éste posee de reformulación de los principios expuestos por Brémond. Para el francés “la poesía pura es silencio, como la mística”, lo que coloca el entendimiento de la expresión poética en tanto que “es el estado mental en el climaterio anterior a la expresión”<sup>299</sup>. Esta relación ayuda a entender el por qué del desenlace de *Sombra indecisa*, así como clarifica desde otra perspectiva la dependencia de la poética de Serrano Plaja con las nociones de la mística tan importantes en Juan Ramón Jiménez. Javier Blasco ha explicado la integración de componentes similares en la compleja poética del moguerense que ilustran también el manejo teórico de los mismos componentes en la exposición posterior de Serrano Plaja. Las alusiones a un estado ideal o paradisiaco vedado al conocimiento adocenado del ser humano y al que se puede llegar mediante la experiencia poética o mística, desde una perspectiva vaciada de contenido religioso, provienen de Jiménez, así como las conductas en el proceso del conocimiento de la realidad que esto supone:

Es el éxtasis poético comunicación y religión del yo con el *Todo* y, como el éxtasis místico, precisa del anegamiento de la conciencia y la voluntad. Las nociones de soledad, silencio y éxtasis poético provienen de un fondo romántico que, a través del misticismo tolstiano, nietzschiano y bergsonianos, extiende sus ramificaciones a la poesía del siglo XX. [...] El misterio se interpone entre los entes y el ser, y esa distancia no puede salvarse en un acto de razón, sino en un “éxtasis que no mate lo vivo”; esto es, en una *experiencia* que sustituya la meditación por la *contemplación* y el *goce*. [...] soledad y silencio constituyen las vías, purgativa e iluminativa, que conducen al éxtasis poético [Blasco Pascual, 1981, 329-331].

En el papel mediador de Juan Ramón Jiménez en estas ideas no se olvida que estas nociones puristas se ven contaminadas por la tradición romántica que potencia el poeta, lo que se traduce en la introducción del intimismo, la confesionalidad, el sentimentalismo y, en definitiva, buena parte de aquellas características que van a permitir a Serrano Plaja romper con lo estrictamente purista para reformular nociones básicas de la poética

---

<sup>298</sup> Es la misma explicación sintetizada en las palabras de Argullol para definir el irreconciliable trayecto del poeta romántico, un mendigo que es a la vez héroe porque desde su miseria opta, aun sabiendo que nunca lo alcanzará, por la búsqueda de lo único [1990].

<sup>299</sup> Guillermo Carnero, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*” [1989, 202]. También Brémond afirma que “la poesía debería ser silencio, y el poema ruido de palabras y música de silencio”.

romántica en una línea vitalista que le conducirá a una literatura más humana, realista y comprometida. Para Caudet, por otro lado, estas abigarradas divagaciones de Serrano Plaja “deben entenderse como la exteriorización de un temor a que el compromiso del artista pudiera significar una desnaturalización”, lo que hace que “cargue las tintas sobre este aspecto misterioso del acto creador” sin que haya “una postura elitista o reaccionaria” sino una creencia de que el arte “está constituido por unas indefinibles esencias y que el artista debe acatar tal misterio” [Caudet, 1984, 74-75]. Pero lo cierto es que, de momento, el proceso que se insinúa con las declaraciones acerca del ejemplo albertiano se ve contrarrestado con el establecimiento de semejante poética<sup>360</sup>.

Y mucho de todo lo expuesto en esta poética del autor, como tal se puede sin duda denominar, es lo que se halla en las otras dos partes que conforman *Sombra Indecisa*. La ruptura con el maestro Zarathustra es evidente en el sentido de que se abandona el seguimiento de sus diferentes doctrinas. Y es que la sección “Alma de mi alma” podría entenderse, en su mayoría, como la consecución de diferentes glosas poéticas de los discursos de Zarathustra, básicamente los de su primera parte.

No supone esto una quiebra con los conceptos de Nietzsche, se trata más bien de un alejamiento del eje temático que había llevado a cabo en sus primeros poemas. Alejamiento también formal, en tanto que se verbalizaba a menudo con el mismo modelo versicular bíblico de Nietzsche que explica las extrañas, y poco logradas, combinaciones métricas de versos largos (de hasta veinte sílabas) alternas con moldes más breves (tres, cuatro sílabas), o el abundante uso de apóstrofes e imperativos de esta primera sección. Y se trata, también, de un avance más en la línea de lo que será su progresiva profundización en el romanticismo más hondo. Argullol ha detectado una diferencia crucial entre el superhombre nietzschiano y el romántico, en el sentido de que en este último “se halla implícita la imposibilidad de este superhombre. Es una figura irrenunciablemente trágica y abocada al presente, nunca al futuro” [Argullol, 1990, 385]. Serrano Plaja irá aumentando su conciencia de los deberes con el presente para optar por un futuro mejor, y dejará de lado las aspiraciones hacia una idealidad cifrada en lo atemporal. Prueba de ello es la nota que publica en el mismo número de la revista en que aparece esta poética, “Conversaciones sobre la cultura”, en la que critica irónicamente una reunión de

---

<sup>360</sup> Como apunta Blasco Pascual, estos conceptos de soledad, silencio, mística, etc., de Juan Ramón Jiménez pertenecen a un mismo contexto estético donde “el poeta es un hombre de soledad frente al político, hombre de sociedad” [1981, 330].

intelectuales en Madrid a la que asistió Paul Valéry. Como en su momento informaba el diario *Luz*:

El Comité de Artes y Letras, creado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, tiene por misión el estudio de armonía con los principios fundamentales de la Sociedad de las Naciones, no sólo de las cuestiones técnicas relativas a la cooperación literaria y artística, sino también de los asuntos de carácter más general que en el actual estado del mundo afectan directamente al porvenir de la cultura humana.

La primera de estas conversaciones se había celebrado en Frankfurt con motivo del centenario de Goethe con participación, entre otros, de Valéry, Thomas Mann o Salvador de Madariaga. En Madrid, en sesiones celebradas entre el 3 y el 7 de mayo, el programa se ajustó al mismo plan y con el tema elegido de "El porvenir de la cultura", se contó con la participación de "Madariaga, Mann, Ojetti, OpreSCO Strzygowsky, Paul Valeri [sic], Murray, Destrecc, De Reinod y la señorita Elene Bacaresco"<sup>301</sup>. Para Serrano Pla, todos ellos son representantes de lo que rechaza como modelo de articulación cultural elitista y como síntoma para su espíritu anarquista-revolucionario del insuficiente funcionamiento social del gobierno republicano:

El republicano corazón fervoroso, se quitó un peso de encima: la cultura estaba salvada [...] ¿Que la cultura del mundo vacila? Pues muy sencillo, se sacan de los armarios los fracs más flamantes, y, con una dignidad, propia de tan elevada empresa, se los envía a conversar con el mundo. Y sí el mundo es España, dime con quién andas y te diré quién eres. [...] ¿Que cómo es posible salvar una cultura *conversando*? ¡Bah! Demagogia pura. Y en plena solemnidad, un pobre inculto que pregunta — ¡desdichado retrógrado! — a uno de los más eminentes miembros: ¿Qué tal, don Valéry, cómo va esa cultura? ¿La han arreglado ustedes ya?<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> "Una "Conversación". El porvenir de la cultura", *Luz. Diario de la República*, Madrid, II, 367 (9 de marzo 1933), p. 9.

<sup>302</sup> "Conversaciones sobre la cultura", *Hoja literaria*, Madrid (mayo 1933), p. 10. Monique Allain-Castrillo se refiere a los tres viajes que Valéry realizó a España en 1924, 1932 y 1933 y sobre este último comenta lo siguiente: "El tercer viaje, político, como el primero fue literario y el segundo privado, tiene lugar en mayo de 1933. Del 3 al 7 se celebra en Madrid la segunda reunión del Comité de Artes y Letras del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Valéry preside la Delegación francesa, pero la gran figura es Madame Curie. Con ocasión de la visita al Presidente de la República, Alcalá Zamora, recibe la Gran Cruz de Isabel I.a Católica; conoce a Marañón y descubre el "cante jondo". [...] El tercer viaje, en 1933, se produce en plena subida de los peligros nacionales e internacionales, lo que se reflejará en la tensión de las reuniones que enfrentan a democracias y fascismos", *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Ctedos, 1995, p. 88. En todas sus intervenciones, Valéry elogió las reformas culturales de la República, especialmente la participación de los intelectuales en los organismos estatales y la iniciativa de las Misiones Pedagógicas, tal y como se recoge en su discurso al Ministro de Instrucción Pública Fernando de los Ríos: "un des aspects de l'expérience espagnole actuelle qui nous frappe ... d'une façon singulière est ce fait que vous avez appelé des intellectuels aux plus hauts postes de l'État [...] Je vous assure que je suis avec un très grand intérêt tous les progrès de vos institutions actuelles et l'effort considérable que vous faites pour le développement de la culture. Il y a tout près de vous un personnel qui va dans les villages de l'Espagne et

Y es que cuando Serrano Plaja se liga al comentario de lo inmediato (Gide, Alberti, Valéry), a los sucesos que definen la cultura y al intelectual en su articulación en la realidad de 1933, está mostrando él mismo mejor que nadie las insuficiencias de su práctica literaria. La crítica a lo que Valéry representa incluye con ella el rechazo, más allá de la complejidad del concepto, al purismo poético y con ello también la insinuación de la ruptura con el magisterio juanramoniano que pronto se producirá. Y avanza ya la posición central de las reflexiones de Antonio Machado, el primer paso para el alejamiento de un proyecto que ha buscado matices no problemáticos para el "nuevo clasicismo" de las promociones poéticas mayores con un impreciso "romántico clasicismo" que está en vías de transformarse en un romanticismo revolucionario<sup>303</sup>. Antes de ello queda aún la tarea de ruptura con una práctica poética que cada vez irá mostrando de forma más evidente su disincronía con una teoría estética reformulada por su evolución política.

## 2.10.— LA DESPOSESIÓN LÍRICA: "POETA SIN VERSOS".

Nueve composiciones son las que integran este segundo movimiento de la sombra que lleva por título "Poeta sin versos", título también del primer poema que se publicó en el último número editado de *Hoja literaria*. Al comentar unos versos de éste, Raffucci de Lockwood establecía la relación de Serrano Plaja con las poéticas simbolistas, "busca sorprender el misterio poético, el 'no sé qué' inefable de la emoción estética" y en este caso expresa "el concepto de la poesía como una atmósfera que circunda el poema" [Raffucci de Lockwood, 94]. Y, en efecto, la desposesión a la que se refiere Serrano Plaja lo es porque el poema, los versos que puedan dar la expresión de lo poético en los términos en que lo ha planteado en su anterior artículo, son algo imposible, permanecen en un limbo abstracto, en ese camino de oscilación entre lo anhelado y su irrealización. Lo que convierte al poeta en tal poeta es "la tristeza de ser un elegido", el elegido que está condenado al desconsuelo por su capacidad para discernir el camino de redención que los propios versos le ofrecen y, a su vez, tener la sabiduría de que toda redención es vedada. La revelación del poema es, por tanto, siempre

---

répand toutes les connaissances, les livres et en somme tous les documents possibles pour donner au peuple les moyens de la culture. C'est là une magnifique initiative" [apud. Castrillo, 1995, 89].

<sup>303</sup> Véase la conocida respuesta de Antonio Machado a la pregunta de Ernesto Giménez Caballero, "¿Cómo veo la nueva juventud española?", de su encuesta del año 1929 en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 53 (1 de marzo 1929) y la no menos conocida "Poética" para la antología de Gerardo Diego, donde declara, junto a su clásica "la poesía es la palabra esencial en el tiempo", que "entretanto se habla de un nuevo clasicismo y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión" [Diego, 1974, 150].

sombra, visión entrevista apenas en un instante merced a la alquimia del dolor que se ha de operar a partir del reconocimiento de nuestro pecado y nuestra culpa. Por eso, todo verdadero y “puro” poeta estará despojado de versos, porque ese nivel de experiencia permanece en una zona prácticamente de infabilidad: “Mas cres tú mismo un hallazgo / —inédito poema— / vacilante, inseguro latiendo” (p. 27). Es una experiencia válida como autenticidad poética en tanto que no sea verbalizada: “presagio en flor, / segura y cálida promesa, / ten el heroico valor de no cumplirte” (p. 28). El poema no expresado, los versos negados se definen como un inédito estado espiritual, un “alma insospechada”, lo que junto a otros adjetivos tales como “inefable” o “puro” no dejan lugar a dudas acerca de la línea de pensamiento seguida por Serrano Plaja en estos momentos. Consolida, además, en el cierre del poema uno de los ejes del libro: la creencia en una caída que convierte a todo ser humano en un inocente lastrado por innúmeros pecados y desposeído de un anterior estado ideal.

Es esta creencia la que explica el por qué de deseos tales como la abolición de los recuerdos del yo en un poema como “Mañana es mi recuerdo”, poema escrito mediante una combinación de versos alejandrinos que se presentan en dos serventesios intercalados entre tres estrofas de versos heptasilabos y endecasílabos que se agrupan, con alguna licencia, en sucesivas liras. A ratos se va a mostrar una mayor preocupación por las formas métricas y estróficas en las dos secciones siguientes del libro. En este poema, lo que interesa es seguir los pasos del “silencioso misterio de tu vida”, la sombra del yo que opta por enterrar el recuerdo porque “lo que no sé prefiero, / a lo que ha sucedido. / La muerte que yo quiero / no es tristeza de olvido / sí, de amor incierto y verdadero”. Intenciones que se cumplen gradativamente. En “Elegía”, la nostalgia es el sentimiento que le invade al constatar que no recuerda el grado exacto de su ingenuidad infantil —dato éste que aporta la cita de Juan Ramón Jiménez que encabeza el poema—, es “breve”<sup>304</sup>. El yo, a caballo

---

<sup>304</sup> Antecede a este poema, aunque no se especifica, una cita extraída de Platero y yo: “Ya los niños y las niñas son hombres y mujeres...”, concretamente del capítulo CXXXVIII y último titulado “A Platero, en su tierra”, que nos sitúa en la clave de evocación melancólica de todo *Sombra indecisa*: la del recuerdo de la madre muerta, asimilada a la del boricua juanramoniano, por parte de un sujeto solitario. En este sentido, creo oportuna la reproducción de parte de esta secuencia final de *Platero y yo*: “Un momento Platero, vengo a estar con tu muerte. No he vivido. Nada ha pasado. Estás vivo y yo contigo... Vengo solo. Ya los niños y las niñas son hombres y mujeres. La ruina acahó su obra sobre nosotros tres —ya tú sabes—, y sobre su desierto estamos de pie, dueños de la mejor riqueza: la de nuestro corazón. [...] Tú, Platero, estás solo en el pasado. Pero, ¿qué más te da el pasado a ti, que vives en lo eterno, que, como yo aquí, tienes en tu mano, grana como el corazón de Dios perenne, el sol de cada aurora?”, *Platero y yo (Elegía andaluza). 1907-1916*, introducción de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1997, pp.147-148. La presencia de Juan Ramón Jiménez en este poema cardinal de su primer libro indica la amplia deuda de Serrano Plaja para con este maestro. Muchos años después, comentando un poemario de Juvenal Ortiz Saralegui, Serrano Plaja recupera estas palabras de

entre lo filosófico y lo místico, va depurándose, incluso a través de desdoblamientos que reflejan las distintas etapas que suponen otros tantos niveles autónomos del desarrollo de la personalidad:

Nada  
No encuentro nada ni sé,  
de entonces,  
ya ni de mis ojos  
aquella mirada que horadaba el cielo  
hasta ver a Dios

De entonces  
ni yo —¡ni tú!— en el recuerdo. [34]

Este proceso ascético expresa el enclaustramiento en el interior del sujeto y su monólogo, en los términos planteados por Azcoaga, consigo mismo. Este paso se acusa en las inquisiciones dirigidas a su corazón en "Si eres luz...", al que denomina su "hermano" y al que exige que sea luz, lo cual sólo es posible en tanto que sea pecador, si no se limitará a ser espejo, sombra, rayo despedazado por la piedra que impedirá su integración con la tierra. Es este reconocimiento de la concupiscencia en los términos fijados anteriormente lo que permite su mezcla con el mundo (simbolizada en el brotar de una flor interior), el llanto y el desconuelo que son los garantes de la condición de poeta. Una propiedad que se basa en la paradoja del mantenimiento de un inestable equilibrio que, por si fuera poco, en cada nueva ocasión que se ejerce reafirma la personalidad. Es la facultad de mantenerse en esta fluctuación de constante redención y arrepentimiento la que convierte al poeta en un ser extraordinario. Recuérdese lo dicho en su artículo "Poesía. Arte de soledad y silencio":

Por eso la poesía es un dolor, porque moralmente, no es nada definitivo, nada con carácter de permanencia, sino una sugerencia, una senda apenas dada, que oscila entre el bien de un anhelo y el mal en que este mismo anhelo puede trágicamente convertirse, al delimitar, al concretar sus dimensiones en el espacio perceptible de su sensibilidad [1933, 3-4].

Lo anhelado parte de un sentimiento de culpabilidad que ni él mismo, que es quien la siente, puede definir, es una entidad misteriosa que en esa naturaleza suya basa, chocantemente, su culpabilidad. Y como es indefinible no puede ser expresada, pero

---

Jiménez y las sigue vinculando al ámbito de la pureza, "Los dos niños, poemas por Juvenal Ortiz Saralegui", *De Mar a Mar*, Buenos Aires, 7 (junio 1943), pp. 40-42.

tampoco puede sortearse ya que el conocimiento de su existencia es lo que refrenda al poeta y a la poesía, como argumenta en “Amor, no me confieso”:

Acaso en el misterio  
está la mayor culpa.  
Mas no puedo decirlo,  
ni tampoco ignorarlo. (p. 38)

Es en este punto cuando cabe plantearse la viabilidad de esta línea si este vaivén entre el bien y el mal de lo anhelado ha de ser la constante vital y poética, un ir y venir del que se es plenamente consciente hasta convertirse él mismo en uno de los ejes temáticos. Así en “Ese ir y volver” (p. 39) el poeta aconseja “ese ir y volver [...] de palomas al cielo”, palomas simbólicas que denotan el desdoblamiento de la conciencia que se siente escindida entre los dos polos, el de la tierra y el del cielo, causa también de la oscilación mencionada, la de la condición desterrada y la visión de lo inefable. La elección es el viaje constante de uno a otro, el sujeto halla su correlato en la figura de un palomar de donde salen sus palomas “que a ti mismo huyen”. Una huida hacia dentro que lo es hacia fuera, hacia el cielo de su condición desterrada que habita también en su interior, un vuelo que se observa atentamente cada vez pues siempre se aspira a que puedan, las palomas/sujeto, llegar a la contemplación de ese espacio anhelado y luego, a su regreso, traer consigo dicha experiencia. Siempre está la otra cara de la moneda, puesto que en este modo de entender la vida todo inicio de viaje supone de antemano la reafirmación del conocimiento de la muerte. Idea coherente con lo que escribe en otra ocasión, es al llorar una pérdida que se sabe eterna cuando lo perdido revive por un instante en el interior del que llora. Con una acertada simplicidad simbólica y expresiva, logra Serrano Plaja expresar esta compleja ambivalencia de estados emocionales del yo

Tú en tierra  
—emoción si presagio—  
mirándolas quieto,  
dejándolas ir.

Tú, en tierra,  
llorando su muerte  
que en ti ha de venir. (p. 40)

Es la misma idea que Enrique Azcoaga defiende cuando crítica el tipo de poesía que identifica con el *Bosque sin horas* de Jules Superville, que, traducido por Alberti,

Salinas, Guillén, Brull y Altolaguirre, publicó Plutarco en 1933<sup>305</sup>. Para Azcoaga, y para Serrano Plaja, ellos representan una función transitoria, son “poetas de tránsito” que han de superar la “obsesión de Mallarmé Valéry” que Supervielle no sabe dejar de tener “demasiado en cuenta”, de querer “saber constantemente la revolución de las palabras”, superación que puede lograrse mediante una intensificación del “sentido humano” sobre esta revolución lingüística. Para Azcoaga, Supervielle inicia este proceso “al comenzar a descubrirse en las cosas. Al empezar a hacer de las cosas, no argumento, sino esencial y auxiliar metáfora, portadora de un latir hondo, sin el que la poesía no existe”. Y desde ahí, el siguiente paso consiste en lo mismo que ha trasladado Serrano Plaja a su anterior poema:

Lo poético, como lo sinfónico, tiene un único principio y fin. Lo poético parte de nosotros para venir a nosotros. Pero el regreso no puede efectuarse —lo enseña Supervielle en algún poema— tal y como la marcha se produjo. El regreso tiene que ser un regreso con expresión. En la vuelta el poeta ha de sentirse otro. Y es para sentirse otro, él, en todo momento distinto, para lo que utiliza la cosa. Porque el sentimiento herido en mil y mil accidentes, es tal sentimiento entonces. Es pura, que no alquitarada o jeroglifica poesía.

Tal es la sutilidad que separa las distintas nociones de pureza que en el actual momento se están dando, y basta contrastar este texto de Azcoaga con el de “Poesía. Arte de soledad y silencio”, ambos publicados en marzo de 1933, para constatar las bases de una poética que, sin embargo, está siendo al mismo tiempo cuestionadas en su cruce con otros intereses<sup>306</sup>. Todavía, durante algunos meses más, la convivencia de todas estas tendencias nos

---

<sup>305</sup> Enrique Azcoaga, “Poetas de tránsito”, *Luz. Diario de la República*, Madrid, II, 386 (31 de marzo 1933), p. 2. Virginia Trueba Mira ha estudiado la influencia del poeta francés en algunos poetas, “Jules Supervielle: un poeta central en la generación del 27”, *Letras Douro*, 84 (vol. 29) (julio-septiembre de 1999), pp. 215-233. En este artículo, Trueba Mira alude a un trabajo de Jorge Guillén publicado en 1930 con algunas conclusiones muy similares a las de Azcoaga, “Poesía central”, *La Gaceta Literaria*, I (agosto de 1930).

<sup>306</sup> Porque también menciona Azcoaga que en la poesía del francés se presenta “un latir humano intransferible”, que refleja el alma humana en su hacerse con las cosas y por eso las “cosas” en ella no son nunca “argumento” sino “metáfora”, “Supervielle sabe que su poesía no es ni más ni menos que el alma que busca ‘entenderse’ en las cosas”. Trueba Mira alude por ello a la coincidencia también de algunas estas ideas con las manifestadas por Alberti en su reseña al mismo libro, “Ladera de la muerte en la poesía de Jules de Supervielle” publicado el 15 de enero de 1933 en *La Nación* de Buenos Aires [1999, 222, n. 16]. En este comentario se valora el tratamiento de la muerte, que vincula con la tradición española de Manrique, Unamuno y el “mejor” Machado por esa manera de escribir, como “sencillamente hablando”, por su “fuerte acento realista” que considera “algo extraño en la poesía francesa”. El artículo de Alberti está recogido por Robert Marrast en *Prosas encontradas*, Madrid, Ayuso, 1973, pp. 135-139. De hecho, concluye Trueba Mira, el ejemplo de Supervielle ofrecía “una realidad nueva e íntima a la vez, creada y entrañada al mismo tiempo”, que explican algunas de las limitaciones a la adopción de los principios de la poesía pura tal y como es entendida por Valéry y una vía intermedia también ante el modelo surrealista igualmente rechazado [1999, 227-233].



definirán el período de aprendizaje al que se ve sometido la voz poética y la conciencia política de Serrano Plaia antes de alcanzar otras más afortunadas síntesis.

## 2.11. — TRISTEZA, NOSTALGIA Y DOLOR, LOS OTROS EJES DE SU POÉTICA.

Las premisas defendidas por Azcoaga y Serrano Plaia a estas alturas de 1933 desembocan en la consecución del tono que caracteriza a este primer libro: el de la tristeza. En "Amor, no me confieso" afirma que "mas el olvido es triste / y triste la tristeza / más triste que el recuerdo". Así, si uno de los pivotes de su poética es el dolor, otro es, consecuentemente, la tristeza, concepción que refrenda a partir de una de sus recuperaciones de la tradición que exponía en 1932, en este caso con la serie de personajes clásicos de su artículo "La tristeza de tres hombres. Hamlet, Werther y Pedro Crespo"<sup>307</sup>. Si "hay sin duda algo en el vivir que nos duele", es a causa de una incompreensión de la realidad que lleva, para los que se distinguen del resto de la humanidad —místicos, héroes y poetas—, a la tristeza como ejecución de la existencia<sup>308</sup>. Tristeza vehiculada, como en el caso de los tres modelos literarios, en formas como "la duda, el dolor y sentimiento", formas todas que se dan en su primer libro. La aspiración será, como luego repetirá en "Poesía. Arte de soledad y silencio", la de trascender este dolor de vivir en contados momentos de goce posibilitados por el olvido, un olvido que siempre ha de ser puntual, breve, pues si no supone la alienación de lo individual. La creencia que halla en la experiencia lectora de estos tres clásicos es que sólo el retorno al dolor permite ser conscientes del yo y del mundo:

Y en esta tristeza quizá sea donde únicamente encontramos alivio al pensar como salvación que si la vida sólo es dolor, acaso llegue un instante en que aquél sobrepase nuestra capacidad de sufrimiento y se convierta en goce, aun cuando éste no sea otra cosa sino pequeños momentos de olvido que como tregua encontramos en el vivir; estos momentos, sin embargo, suman la vida entera para el que no mira, para el que no se oye la voz de su alma, que comprende que un continuo olvidar no es un continuo vencer: es embotarse en el placer corporal o en el rezo sistemático.

Con este valor de droga y no con otro es con el que salen al mundo todos los sentimientos religiosos. ¡Todos! Incluso los que no lo parecen.

---

<sup>307</sup> "La tristeza de tres hombres. Hamlet, Werther y Pedro Crespo", *El Sol*, Madrid, XVI, 4622 (4 de junio 1932), p. 2.

<sup>308</sup> Uno de sus héroes literarios, Sachka, afirma que "la vida no acepta más sacrificios que los que provienen de un corazón puro y triste, donde ha prendido la amarga semilla del dolor. [...] El alma está cansada, triste y solicita reposo sin haber penado todavía. ¿Por qué está cansada? Oye sin cesar vagos y tiernos llamamientos. Son los llamamientos del espacio infinito" [Andreiev, 1951, 24-25].

Lectura en la que también hay que reseñar la percepción que se tiene de este dolor como algo inexplicable, por eso, le dice a Werther, en tu suicidio lo que buscabas era “una justificación a todo tu anterior padecer sin causa”. Además del significado que tiene esta opción por la tristeza en relación con la tradición literaria privilegiada por Serrano Plaja, la romántica, también se interpretó en su momento como una característica que definía una juventud “tan pródiga en frutos de tristeza”, en tanto que fenómeno que iba más allá de una probable inmadurez literaria<sup>309</sup>. La misma idea se recoge en otras opiniones de la época, se valora el que con estos versos se termine el descrédito de la tristeza que “se había hecho sinónima de cosa cursi y ñoña” y por contra la “poesía nueva” rehabilite “la honda tristeza del alma para hacerla carne de auténtica poesía”<sup>310</sup>.

Lo que le salva de un inmovilismo en lo melancólico es la creencia absoluta en su calidad de creador, de poeta. Un estado que se mantiene si se está dispuesto a morir una y otra vez en estos sucesivos intentos de aprehensión de lo inefable, que no es tanto lo poético en sí mismo como el intento de expresar mediante lo poético nuestra antigua condición paradisiaca. Para ello no se ha de rechazar la ligazón con lo terrenal, que por sí mismo no es mala, la negatividad proviene de quien no intenta el ascenso por encima de lo terrenal. Este intento de elevación está de antemano condenado a la caída y ésta lleva conduce a la experiencia del dolor, pero ambas cosas permiten un retorno más integrador a la orilla terrena. En otro iluminador artículo de María Zambrano, se apuntan algunos de los fenómenos sufridos por Serrano Plaja<sup>311</sup>. No es extraño que se pueda establecer con facilidad esta nueva conexión entre el pensamiento zambriano y la poética de Serrano Plaja si tenemos en cuenta la definición que de la experiencia poética realiza nuestro autor en clave mística, inefable y de la subsiguiente expresión poética, donde es “la palabra una

---

<sup>309</sup> Incluso, el mismo crítico, justifica título y referentes utilizados en *Sombra indecisa* a partir de la voluntad de verbalizar esta misma tristeza y dolor, pues, “este cauce de límites inciertos es buen conducto a su melancólico pensamiento” [S[alas?], V[iu?], 1933, 7]. Recuérdese que ya Bécquer mencionaba esta relación respecto del tono de su poesía y sus pretensiones idealistas, ya que el tono nostálgico “se origina en esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible”; en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 629.

<sup>310</sup> Claro que es la opinión leída en una crítica que utiliza expresiones tales como “esencia mercurial” o “aletazos subitáneos”. De ahí, por otro lado, que la conclusión sea que lo que “nos da Serrano Plaja es su poesía: su tristeza”; T.S.H., “*Sombra indecisa*”, *Isla*, Cádiz, 6 (1935), s.p. José Antonio Hernández Herrero ha estudiado con detalle esta revista gaditana en su *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La Revista “Isla”*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1983. Del mismo parecer es Enrique Azcoaga cuando reseña, en fecha algo tardía, el estreno poético de su compañero: “Tristes, porque sólo han logrado coronar una angustia. Porque sólo quisieron darle cuerpo a esa angustia, y resultaron tilde, exponentes de ella. Pero felices por su voluntad y ordenación”, A[zcaga], E[nrique]. “Poeta sin versos”, *Literatura*, Madrid, 2 (marzo-abril 1934), p. 69.

<sup>311</sup> María Zambrano, “Nostalgia de la tierra”, *Los Cuatro Vientos*, Madrid, 2 (abril 1933), pp. 28-33. También reproducido en Paul Ilic (ed.) *Documents of the spanish vanguard* [1969, 233-237].

imprescindible imperfección del silencio, un torpe instrumento al que sólo es dado señalar al lector unos indicios para que éste trate de ir por sus propios medios al encuentro de aquella experiencia"<sup>112</sup>. Escribe, por su parte, Zambrano en 1933:

El arte deshumanizado no es sino el arte desterrado.

Hombre, humano, hace alusión a tierra. El hombre sobre la tierra; fuera de ella deja de serlo para convertirse en ángel o en fantasma.

Ángeles y fantasmas, saltimbanquis que juegan a serlo, acróbatas, arlequines; saltos ilusorios sobre la tierra para volver a caer sobre ella pesadamente, sombríamente —los ángeles caídos sufren el castigo de la elefantiasis.

Pero el ángel caído tiene la esperanza de convertirse en hombre, la esperanza y la tortura. [...]

Pero el hombre está, vive sobre la tierra. En ciertas épocas se olvida de ello, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia; estar sobre la tierra en tratos con un mundo sensible del que no puede evadirse, tal vez por ventura. Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en "estados de alma", la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle [Zambrano, 1933, 32-33].

Las conclusiones de Zambrano son embrionarias de la evolución que Serrano Plaja va a ir lentamente exhibiendo. Su explotación de las ideas de dolor, culpa, destierro, su renuncia a la posesión del paraíso se logra gracias a la tendencia a lo humano, lo material y la integración en el mundo. Y será este nivel de rehumanización aquel que permita una conciliación de estas mismas temáticas con el futuro nivel del compromiso político. En otra ocasión, precisa también la pensadora que la poesía

manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irrecuperado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes. Maneras diferentes que tienen en común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre. [...] Algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que, cuando se actualiza es éxtasis, encanto.

---

<sup>112</sup> Tal y como explica Miguel d'Ors al caracterizar la influencia teórica de Zambrano en una de las tendencias en que divide su visión de la poesía española de finales de los setenta y principios de los ochenta en *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1972-1993)*, Granada, Impredisur, 1994, p. 39. Se refiere d'Ors, por supuesto, a la poesía del silencio o minimalista, tendencia a la que sólo en parte se puede adscribir la producción juvenil de Serrano Plaja, pues carece ésta de las aportaciones que el modelo irá construyendo a lo largo de todo el siglo XX, en lo que es una de las venas más fecundas de las diferentes traducciones postsimbolistas de la modernidad. Serrano Plaja, como Zambrano, bebe directamente de las fuentes romántico-simbolistas que le transmiten en herencia sus modelos, desde el propio Nietzsche o Baudelaire hasta el Bécquer bien temperado en la lectura y práctica de Juan Ramón y Alberti.

Por ello, el poeta es precisamente aquel que "no ha podido resignarse a perder esa patria lejana y parte en su busca"<sup>313</sup>.

## 2.12. — UNA BRECHA AL ROMANTICISMO: LA SOMBRA DE BÉCQUER.

Este concepto de destierro de lo humano que ha surgido ya en diversos momentos de nuevo establece una línea de continuidad romántica.

Baudelaire es uno de los puentes que Serrano Plaja tiende hacia la tradición, pero también Bécquer, y desde ahí Juan Ramón Jiménez y Alberti, tal y como se demuestra en el tratamiento que se hace de la infabilidad de la experiencia vivida en el espacio de lo ideal<sup>314</sup>. En Serrano Plaja, asimismo, encontramos la relación que Bécquer realiza entre las experiencias de la condición desterrada de la persona por su fatal carencia de plenitud, la creación poética y la unión amorosa. La realización amorosa plena o la poética son también imposibles, pero proporcionan, por instantes, la certeza de la existencia del absoluto al que no se puede acceder. Una concepción dualista y platónica en la línea del revisionismo romántico, que conlleva el tratamiento de una serie de temas que muestran los límites de la experiencia humana al ser causantes de dolor. Como acierta a resumir José Pedro Díaz al analizar a Bécquer, "el mundo es acre y repele: nada perfecto puede darse en él plenamente. Pero, a la vez, hay un reino de la pureza que nuestra alma adivina [...]. Y esto dos sentimientos se complementan y corroboran recíprocamente"<sup>315</sup>.

De este modo, es necesaria la acción, incluso la que se autoinmola, pues la sola permanencia pasiva implica el crecimiento de una luz "errante, / perdida en el vacío", mientras que, por contra, si acata el "creador" la voluntad expresada en el título de uno de los poemas, "Debes morir", deviene "no fuego que se apaga, / si llama que con ardor" que, tras esta muerte consecuencia de la caída, también "a la tierra anhela ir". Es la oscilación constante del yo ya reseñada, o, en verso, "ejemplo que nunca acaba, / simple norma de

<sup>313</sup> La solución de Serrano Plaja será también más adelante parecida a la que culmina este razonamiento de Zambrano: "No es a sí mismo a quien el poeta busca, sino a todos y cada uno. Y su ser es tan sólo un vehículo, tan sólo un medio para que tal comunicación se realice. La mediación, el amor que ata y desata, que crea", en María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), México D.F., PCE, 1987, pp. 98-99. Todas estas conexiones explican luego gran parte de las conclusiones que Zambrano extraerá en 1938 en su inteligente reseña a *El hombre y el trabajo*.

<sup>314</sup> Por ejemplo Bécquer define la impaciencia del estado espiritual del poeta porque "siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aún se sabe su nombre; deseo de algo quizá divino que no está en la tierra y que presentimos, no obstante"; [Bécquer, 1969, 1193]. Nótese la superación que de esta idea se muestra en el artículo de Zambrano: éste será también el camino trazado por Serrano Plaja aunque en su caso a partir de una asunción del compromiso.

<sup>315</sup> José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971<sup>2</sup>, p. 462. La mayor diferencia con respecto a Bécquer en Serrano Plaja es que éste no traza a partir de estas limitaciones una teoría del conocimiento como la becqueriana centrada en el territorio de lo onírico.

vivir”, cerrándose así estas coplas encadenadas en la conciliación de los contrarios vida/muerte. Idéntica conciliación se da en el último poema de esta segunda parte, “El muerto está en pie” (pp. 45-47). El origen del título, como indica el propio autor, está en la rima XLVI de Gustavo Adolfo Bécquer<sup>316</sup>. No se refiere a una herida mortal en la experiencia amorosa, es la afirmación de su carácter excepcional frente al resto del mundo. En una muestra de hiperbólico individualismo romántico es el ejemplo contrario de los otros lo que le reafirma en sus convicciones y lo lleva a la síntesis de su idea de la condición desterrada de lo humano

Acaso no nacer es ganar la partida,  
mas una vez nacido,  
es lo mejor ser aire  
que con el ala bate la paloma,  
es lo mejor ser niebla  
que tímida atraviesa a la luz de una estrella.

Y yo soy un anhelo  
del aire,  
de la niebla<sup>317</sup>.

Por esa voluntad de trascendencia que sabe que ha de retornar a la tierra y a partir de esa conciencia de exilio, es por la que el dolor, y las lágrimas con que se manifiesta, se constituye como la salvaguarda del verdadero estar vivo: “y es dulce bendición de la tierra / el dolor de mi alma”. El muerto está en pie porque han creído que el dolor sería la causa de su muerte y, por contra, se ha convertido en la salvaguarda de la conciencia del sujeto.

“Sombra indecisa” es la última sección del libro y consta de diez poemas. Las líneas fundamentales siguen obedeciendo las pautas expresadas en su poética. La sección se abre con un poema donde se introduce una variante con respecto a la depuración expresada hasta entonces, pues utiliza como material poético un recorrido por su biografía

---

<sup>316</sup> Concretamente se trata de su verso final, cito por Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición crítica de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1991, p. 277. Alusión también recogida, como otras tantas préstamos becquerianos, en *Sobre los ángeles* de Alberti en su “El cuerpo deshabitado”: “Ya muerto. / Muerto, de pie, por las calles” [1988, 76]. También Cernuda en el poema XII de *Donde habite el olvido*, 1934 (primera publicación en *La invitación a la poesía*, Madrid, Ediciones La tentativa poética, 1933) usa el mismo verso, “muertos en pie” [Cernuda, 1993, 211].

<sup>317</sup> Rafael Argullol ha destacado cómo el yo heroico romántico “parte de un principio radicalmente pesimista”, retomado de la tradición clásica, y cita al respecto, unos versos de Sófocles de su *Edipo en Colona* que son expresión del mismo sentimiento recogido y ya reformulado por la tradición romántica que adopta Serrano Plaia: “Lo mejor es no haber nacido; pero para quien lo ha hecho lo mejor es retornar lo antes posible allá desde donde ha venido” [1990, 373]. Poco después añade: “para el héroe, lo que da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación es, precisamente, esta percepción absoluta de la propia condición. Este hecho le precipita a la soledad más extrema [...], pero en ella reconoce la frágil frontera que sitúa al placer al costado del dolor. Su reacción es gozosa: en la tristeza se proyecta la alegría” [1990, 373-374].

personal que se presenta como "Historia mía de soledad". El hecho autobiográfico que parece desencadenar el poema es la muerte de su madre (a quien va inicialmente dedicado "este breve y triste libro, / como triste y cálido / recuerdo de su muerte"). Un suceso que se integra en los principales sentimientos que constituyen los ejes del poemario: desamparo, soledad, tristeza, muerte del yo presente y de los pasados, dolor..., pero siempre desde una dimensión individual ("historia *mía* de *mi* soledad") que ya en sus siguientes libros se diluye al proyectarse el sentido de la inevitable muerte de los seres humanos como atribución colectiva. La historia ahora se centra primero en una "soledad festiva", espacio desde el que se van recuperando, reviviendo, "los más leves recuerdos" de la infancia, adolescencia y juventud. En todas las etapas se han tenido presente estados de ánimo tales como el dolor del solitario (niñez), la angustia por el anhelo indeterminado en una "soledad vidente / nostalgias hasta cielos" (adolescencia), hasta la conciencia de ser un "luminoso naufrago" al encontrar su "verdad" al anegarse de "misticismos" (juventud). Todo ello converge, pero sin suponer ningún desenlace o conclusión por lo que toca a los estados del alma trazados en su autobiografía poética, en la presente muerte de la madre que incluye también a todas sus otras muertes pasadas, las de sus anteriores etapas como mujer y novia. Con ello se igualan aún más las dos trayectorias vitales de madre e hijo, e igualación en las desapariciones que facilitan un grado final de identificación total por parte del sujeto y el objeto en la experiencia de la muerte:

Yo preso en los cementerios,  
Tú muerta, madre, muerta.  
Tú, mujer, muerta.  
Tú muerta, novia.  
Yo muerto en los cementerios  
entre los cipreses muertos.

Benjamín Jarnés opina sobre este poema que se trata de un "bosquejo de vida triste, un pequeño rosario de tristezas que acaba en un manojo de cruces" [Jarnés, 1934]. Pero, como se destacó, lo relevante es que la conciencia de soledad y de dolor es la vía de afirmación vital del yo, la causa de la muerte en vida y viceversa del poeta.

Posteriores poemas abundan en el motivo, ya fijado con anterioridad, del trayecto del cielo a la tierra que es expresión de ese instante en que se acerca a la experiencia de lo inefable soñado. Así sucede en "Soledad y silencio", donde el título delimita las dos premisas básicas de las que se ha de partir para conseguir la depuración que supone el olvido total de la conciencia ("este silencio, / en que soy puro olvido, / destino inmaculado"). Juan Ramón Jiménez está tras el tratamiento de estos temas, basta recordar



ahí la abundancia de expresiones tipo: “me impides que te encuentre. / estás entre mis manos” (59); o “eres, sombra, mi mal / que necesito / para cifrar mi bien” (62). Es esta calidad paradójica de sus sensaciones la que traza el dibujo cada vez más fluctuante de este sentimiento de peligro. Así, primero pasa a ser, en clara alusión becqueriana, un “Espíritu sin nombre”<sup>319</sup>. La relación con Bécquer es especialmente rentable en este caso, no sólo por lo que supone de filiación al modelo romántico, sino como guía de lectura de lo poetizado en estos momentos por Serrano Plaja. Primero porque dicha rima en su final aclara que ese espíritu innombrado es “ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta”. Es decir, una clara reflexión metapoética de las muchas efectuadas por Bécquer en sus *Rimas* que nos permite la equiparación de este espíritu sin nombre a la poesía; común es también que Bécquer ofrezca en buena parte su definición a partir de juegos de contrarios (calor/frío, abismo/cielo). La segunda utilidad se da porque la solución final del libro de Serrano Plaja, que crea un sistema autorreferencial, también se encauzará en tanto que expresión del propio contenido poético de la obra.

Como Bécquer, con claras alusiones a otras rimas como la XXIX o la XXX, irá asociando esa inquietud, esa amenaza, a la evocación de las experiencias amorosas, literarias o del mismo proceso de creación, y postulará así que la amenaza, por tanto, habite, sea, él mismo<sup>320</sup>. Dato que se confirma en un poema posterior, “No eres tú, voz lejana” (67), que dilucida las sospechas de que las sucesivas muertes del yo son consecuencia de sus propias acciones. El vivir en el dolor, el vivir en “carne viva” porque todo es indicio de lo perdido: “un misterio, / un silencio de flores que brotan / en un libro entreabierto. // La huida, / de pájaros distantes / que habitan en mi cuerpo” (p. 68). Y como ha de ser el dolor, producto de la soledad, lo que le lleve a su paradójica realización personal, se impone el “deseo incierto / de una mayor tristeza”, incierto porque es, dentro del sistema constante de contrastes, muy difícil mantener en pie al muerto, vivir a partir de la redención constante de un dolor que supone sucesivas muertes; o como dijera Unamuno

---

<sup>319</sup> Se trata de una alusión directa al primer verso de la rima V de Bécquer: “Espíritu sin nombre, / indefinible esencia, / yo vivo con la vida / sin las formas de la idea” [Bécquer, 1991, 195].

<sup>320</sup> Como afirmaba Manuel Altolaguirre en el prólogo a su *Antología de la poesía romántica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, en referencia a Bécquer: “Donde estén sus versos estará el poeta, o su fantasma, rodeando de irrealidad y de poesía su vida interior, descubriéndonos el paisaje de un espíritu que derribó sus muros, anticipándose a la muerte”, cito por Manuel Altolaguirre, *Obras completas, I. El caballo griego. Crónicas y artículos periodísticos. Estudios literarios. Reseñas de libros. Notas diversas*, edición crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, p. 390.



“es dolor la fuente / de que la vida brota”<sup>321</sup>. El temor, la desconfianza en sí mismo, y por ello de su “voz”, su poesía, se expresan de manera plena:

Son mis manos que extrañan  
mi cuerpo estremecido.  
Es mi voz que se asusta  
de su propio sonido. (68)

Por eso, ante el miedo por el extravío de aquello que le da conciencia de su ser en el mundo (la trascendencia perdida que conoce precisamente porque habita este mundo), es decir, el miedo al olvido de su soledad, su silencio, su dolor, su muerte constante; ante el miedo de que, por culpa de la sustancia indecisa de la que está hecha su alma pierda esta conciencia, por eso, aboga por una catarsis final del dolor expresada con un verso de la “Égloga 1” de Garcilaso:

Antes de que tu sombra se desprenda  
de ti y en hoja abandonada  
tu alegre destino se convierta  
que no comprenda el llanto,  
salid sin duelo lágrimas corriendo<sup>322</sup>.

Garcilaso, como ha acertado a definir García de la Concha, “era interpretado en una línea de vitalismo romántico” en estos años treinta, dato que se confirma en el sentido que se oculta tras el uso que del poeta imperial efectúa Serrano Plaja [1987, 47]. Porque, como ya escribiera Baudelaire, las lágrimas son “el testimonio de una melancolía irritada, de una súplica de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que quisiera apoderarse inmediatamente, ya en esta misma tierra, de un paraíso revelado”<sup>323</sup>. Esta lección es la que se esconde tras tanta “lágrima” en la obra del poeta: la inaccesibilidad a lo que tanto se anhela, al paraíso. El coto vedado sólo se puede intuir, por parte del ser excepcional que es el poeta, el filósofo o el místico, en tanto que se siente y se manifiesta la tristeza. Y son de este modo, las lágrimas, “el cauce puro de los predestinados”, las que revelan un mayor amor hacia la condición terrestre, exiliada, del yo porque marcan “en el

---

<sup>321</sup> Sección IV del poema “Por dentro” del libro *Poesías* de 1905. Cito por Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 1987, vol I, p. 138.

<sup>322</sup> Concretamente, la conocida lamentación de Salicio que Serrano Plaja recoge como expresión no vergonzante del dolor, aparece en el verso 70 de la “Égloga 1”; en Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 124.

<sup>323</sup> Charles Baudelaire, “Nuevas notas sobre Edgar Poe” (1857) [1984, 260]. También Unamuno puede estar en el origen de este mismo sentimiento.

mundo / frontera inmaculada"; son, nueva paradoja, "como amor de tierra" porque vinculan a la tierra su deseo de espiritualidad<sup>324</sup>.

### 2.13. — EL CIERRE DE UN CICLO POÉTICO.

El cierre de *Sombra indecisa* se titula "Libro". Si la larga serie de poemas, veinticuatro, han planteado la introspección del yo y su proceso de ascesis en tanto que tenía acceso a una experiencia que le es revelada por su condición especial de poeta, los poemas mismos se convierten en uno más de los desdoblamientos del sujeto. Y este hecho los hace también susceptibles de ser extraños al mismo yo que los ha creado, al igual que para este mismo yo le resultaban extraños los "leves recuerdos" del pasado, aquellos que implicaban muerte, y aspiraban a un olvido total como paso necesario en la consecución de su experiencia mística. De ahí que pueda entablar un monólogo con su libro y preguntarte: "Dime: / ¿Soy acaso yo mismo / la triste y ya olvidada / página que he sido?" (73). Evidentemente, es una pregunta retórica, además de algo unamuniana. El verso, que fue paloma, fuego, luz en su camino hacia lo alto ve agotado su vuelo, su ardor, su brillo una vez que la sombra indecisa que es este mismo sujeto ha constatado su caída y con ella la del verso, la del libro que la ha expresado. La única posibilidad de acción, recuérdese la lección aprendida en Zarathustra, es la transformación constante, que en el caso del maestro se encaminaba a la pureza del corazón del niño. O lo que es lo mismo en la traducción hecha por Serrano Plaja, la muerte que conduzca a una nueva vida. Por eso, le dice a su libro/estado del alma, "preciso es que tú mueras", que te conviertas en "recuerdo" para que de nuevo pueda yo "ser anhelo". O eso, o la otra opción, que por supuesto no se va a dar, de optar ambos por la muerte definitiva:

Si ya no estoy yo en ti  
y de nuevo en mi vida  
soy perdido,  
salida he de encontrar  
si, con tu muerte, no morir  
decido. (74)

Y, por suerte para Serrano Plaja, la salida que encontrará en futuras expediciones de su vida, supondrá una menor indecisión entre su persona y su poesía.

---

<sup>324</sup> Lo que a su vez corrobora la interpretación dada a las distintas tradiciones manejadas hasta ahora por el poeta, pues como él mismo aclara, en el caso de la mística representada por San Juan de la Cruz, "es tal el luminoso brillo de sus imágenes e intuiciones amorosas, que la mística sobre ser ciencia secreta es también ciencia de amor —que nadie, por más alejado que esté de la concepción religiosa de San Juan, podrá dejar de sentirse penetrado, atravesado de parte a parte por esa luz milagrosa, ciertamente, que nace de sus versos", introducción a San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* [1942, 6].

El cierre del libro es típico de las propuestas simbolistas donde la opción por el silencio se da como resultado de experimentar la insuficiencia del lenguaje en la expresión de la inefabilidad poética<sup>325</sup>. Por eso Azcoaga apuntaba como centro significativo del libro este aspecto:

Lo más opuesto a estos poemas es el decir. ¿Qué decir? ¿Qué va a decir un poeta sin versos, con trozos vivos que casi versos pueden llamarse? ¿Cuando ve por ejemplo, que están ---¿quizá los poetas con versos, muy versos?— los hombres equivocados, es cierto sí que sin querer, casi quisiera decirnos mucho más. Pero mejor es repetir que “estáis equivocados”. No decir nada. Y esculpir en una línea este silencio vivo. Que allí no queda. Y que tan vivo late. Que tan profundamente amplía el alma del poeta<sup>326</sup>.

La solución dada por Serrano Plaja es claramente un cierre en falso de lo que en realidad está latente, una crisis de su poética y del lenguaje que se ve obligado a utilizar por su causa que son síntomas de su crisis espiritual. Porque de continuar por este camino, y teniendo en cuenta además lo vacilante de muchos de sus recursos expresivos, todo acto creativo deja de tener sentido si está abocado a un final, por decirlo así, funerario. No tanto porque no se pueda mantener una escritura poética que haga del fracaso en su búsqueda de absolutos su razón de ser, pues muchos y excelentes podrían ser los ejemplos aducidos, más bien porque el ideal que toma Serrano Plaja está basado en su propia indefinición y es una indefinición que, en demasiadas ocasiones, suena a algo en verdad hueco, vacío, lo que no supone insinceridad de su actitud sino insuficiencia de su expresión en su capacidad de transmisión. La crisis espiritual, el sentimiento de culpa, el arrepentimiento se presentan como conceptos que no se explican, ni tan siquiera parecen esconder motivaciones ni soluciones concretas. La opción por un contenido místico desacralizado, el origen del acto creativo en el silencio pero sin optar por éste como “aspiraciones del ideal” donde “hablar es decir menos” —según detecta Steiner como uno de los actos más originales del espíritu moderno en los casos en que se ha demostrado un gran dominio del lenguaje poético<sup>327</sup>—, o la explotación abusiva de lo paradójico y del oxímoron ofrecen un conjunto demasiado difícil de manejar en una expresión poética primeriza. Es la misma indefinición que caracteriza su experimentación métrica y estrófica, cuestión en la que no se ha entrado muy

---

<sup>325</sup> Véase Hugo Friedrich [1974, 205 y ss.].

<sup>326</sup> Azcoaga], E[nrique], “Poeta sin versos”, *Literatura*, Madrid, 2 (marzo-abril 1934), p. 68.

<sup>327</sup> Caso que no es, claro está, el de Serrano Plaja en estos instantes. George Steiner, “El silencio y el poeta” (1966), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ullierin, Barcelona, Gedisa (Hombre y sociedad. Serie Meditaciones), 1982, p. 72.

a fondo por su consecución, en la mayoría de los casos, poco lograda y rigurosa. En este sentido, las apreciaciones de Juan Chabás son muy acertadas:

La poesía juvenil de Serrano Plaja está hecha, en efecto, de sombras. No porque sea oscura: la verdadera poesía no es jamás oscura. Voz de una emoción o un sentimiento, brota y se exalta como un grito íntimo que se hace palabra viva: puede tener un sentido recóndito, pero ese sentido es claro si tiene genuina naturaleza poética; la oscuridad está en su traducción. No está hecha de sombras la poesía de Serrano Plaja porque sea oscura, sino por contrastes vivos y agudos de luces. [...] Hay en la poesía de Serrano Plaja, por hallarse su autor dotado de este auténtico temperamento poético, brio de originalidad. Hay súbitos aciertos de forma, logrados momentos de emoción profunda y, en resumen, elevado tono unánime que da a estas varias poesías valor de poema. [...] Pero hay también, y ello es muestra de la indecisa edad juvenil de Serrano Plaja, livianos descuidos de técnica. La forma, cuando va a cuajarse en ajustada arquitectura, de pronto vacila, se diluye o se quiebra. Nunca, empero, por torpeza o falta de intuición o sentido de lo perfecto; más bien por inseguridad del oficio, de lo que hay de lento aprendizaje aun en este ejercicio de la poesía, que siempre, más que una técnica, es un don, como una virtud de origen maravilloso.

Pero sobre esa imprecisión liviana está la segura raíz, caudal hondo, del temperamento lírico de Serrano Plaja, cuyo primer libro es anuncio indudable de un poeta [Chabás, 1934, 8].

Es de interés, con todo, el dato de que la mayor efectividad de algunos buenos versos de *Sombra indecisa* se consigue a partir de una de las estructura métricas más predominantes en los poetas del 27 y más concretamente en Guillén (también está detrás *Sobre los ángeles* de Alberti): el heptasílabo, tendencia dominante del poemario (combinado muchas veces en unidades de tres más cuatro o en el uso de alejandrinos con cesura) dentro de su diversidad métrica y también estrófica<sup>328</sup>. Las diferencias con los posteriores cambios venidos de la mano de Neruda serán sustanciales e indicativas de la relación de la revolución formal con la crisis de conciencia ideológica y poemática.

Es de suponer que por todo ello el crítico de la revista *Eco* indicaba en su reseña al poemario que “el acento poético de Serrano Plaja le sitúa en un plano excelente. Esto, en cuanto a nivel, porque su lugar, su sillón, aún no lo ha encontrado su inquieta brújula”<sup>329</sup>. Desde luego, la brújula de Serrano Plaja no había encontrado aún su norte, la aguja aún está dando vueltas al menos a tenor de aquello que se desprende de sus textos, momento y lugar de publicación. En este sentido es revelador que *Sombra indecisa* se publique a

---

<sup>328</sup> Al respecto véase lo escrito por Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Departamento de literatura de la Universidad de Murcia, 1973, pp. 21-38 y 56.

<sup>329</sup> “*Sombra indecisa*”, *Eco. Revista de España*, Madrid, 7 (marzo-abril 1934), s.p.

principios de 1934, cuando Hoja literaria ya ha desaparecido y Serrano Plaja está integrado en el núcleo de la revista *Octubre* y ha dado muestras de intereses estéticos e ideológicos bien diferentes. Es comprensible, de todas formas, que no renunciara a la publicación de un primer libro que culminaba una etapa grupal como la de *Hoja literaria*. Además, hasta la llegada de Neruda no se van a detectar en su poesía, no así en su reflexión estética y política, cambios significativos. Cambios que se dan también, en un rápido proceso, en este mismo 1934, como demuestran los poemas que compone entonces (y que integrarán *Destierro infinito* en 1936), en los que la experiencia de la revolución de octubre es fundamental. Sin embargo, no todas las significaciones de su primer libro han de detenerse en este punto, surgen otras nociones claves de lo que será el conjunto de su poética, algunas con un desarrollo bastante maduro, con la fuerza de la intuición. Así, la convicción de lo humano como exilio que le inducirá a buscar un arraigo en lo que la realidad le pueda ofrecer como compensación a este vacío (base de sus radicales entregas al comunismo o al cristianismo); o la defensa de la condición solitaria del creador que le permitirá en el futuro defender, por encima de las consignas de partido y sin renuncia de la carga ideológica, la independencia del criterio artístico personal.

Sánchez Barbudo también señalaba un mismo contrabalanceo entre vías agotadas y proyecciones de futuro en el momento de determinar la significación del libro. Así, “resultaba ejemplo de la novísima moda”, ya que, matiza recogiendo la opinión de Cano Ballesta sobre el periodo, “del miedo a la efusión sentimental se llega a una lírica que tiende metódicamente a acentuar lo emotivo y personal”. Ejemplo de moda también por su “aire vagamente becqueriano” que se suma a los ejemplos de Alberti y Cernuda [1984, 14]<sup>330</sup>. Sánchez Barbudo acierta al fijar lo balbuciente aún de esta experiencia y algunos de los rasgos que hacen posible que a la vez sea síntoma de su actualidad literaria. La crítica de la época también destaca rasgos parecidos como síntoma de su “estado atento a la evolución última de la poesía”, pues se califica su pensamiento de “ultrarrromántico”, pero sin que ello lo convierta en “un poeta trasnochado “muy siglo XIX” porque “el poeta no vuelve el rostro hacia el otro lado que no sea su propio interior. No rememora, ni mucho menos remeda” [S[alas?], V[iu?], 1934, 7]. O, en otro caso, se opina que “*Sombra indecisa* cae, con su trémula sinceridad juvenil, dentro de esa corriente de la poesía

---

<sup>330</sup> Juan Chabás, por su parte apuntaba: “Serrano Plaja nace con este libro de poesías a la vida de la lírica contemporánea, influido por los jóvenes poetas que siguen la senda literaria de Juan Ramón Jiménez. Pero él trae, como una voz propia, con hondura y verdadero frenesí clamada, su propio dolor que muchas veces, para el poeta, cuando logra ser expresado, parece acento o anuncio de alegría” [1934, 8].

contemporánea que pudiéramos calificar de neorromántica. Recuerdos expresos de Bécquer y de Garcilaso en dos o tres composiciones corroboran esa tendencia no como actitud imitativa, sino como afinidad temperamental del autor<sup>331</sup>. Estas impresiones, sin embargo, reparan únicamente en uno de los sistemas referenciales potenciados por Serrano Plaja, pues si el uso tan visible de Bécquer o Garcilaso ayuda a su definición neorromántica, la insistente búsqueda de la perfección, de la idealidad, en el caso de Serrano Plaja, más que potenciar la consistencia del yo, lo anula y encamina sus pretensiones hacia el purismo poético. “Recuerdos expresos” escribe un crítico para mencionar este contenido romántico que a mi parecer sí tiene mucho de tendencia imitativa, mucho de adaptación superficial más allá de su ajuste temperamental. En su expresión parece situarse demasiado a sabiendas en la moda poética de esos años pero sin haber integrado aún el sistema referencial romántico. Escribe también Sánchez Barbudo que por su tono confesional y “por su inocencia, por ser el gemido de un alma adolescente, aún, *Sombra indecisa* resultaba, ya cuando salió, libro algo anticuado, demasiado romántico”. No creo que su posible contenido confesional e íntimo sea el definidor de su tono, más bien lo contrario. *Sombra indecisa* pretende la difuminación del contenido confesional de sus vivencias para alcanzar la mayor depuración posible en la expresión de sentimientos personales que, de esta manera, se despersonalizan, o lo intentan, en aras de una experiencia únicamente poética. Porque, como muy bien menciona más adelante el mismo Sánchez Barbudo, lo malo no era tanto “el lenguaje poético, sino la vaguedad, la falta de concreción. Se habla de penas, de recuerdos tristes, pero no se sabe en qué consistían éstos exactamente. Al querer suprimir lo anecdótico, para no manchar la pureza del poema, se cae a menudo en lo excesivamente nebuloso” [1984, 15-16]<sup>332</sup>. Serrano Plaja, sin desearlo, se acerca más a lo que apunta el desprestigiado Valéry de sus críticas cuando define la perfección diciendo que ésta “elimina la persona del autor; y no por ello no deja de despertar cierta resonancia mística, como lo hace toda búsqueda cuyo término se sitúa deliberadamente al ‘infinito’”, si bien se aleja de él por el arranque de su ejercicio poético desde su experiencia personal [apud. Orozco, 1959, 28]. Sánchez Barbudo vuelve a coincidir, en parte, con lo expuesto por el crítico de *El Sol* en 1934: “tal vez su sinceridad había de tomársele en cuenta como defecto, porque esta arma de la sinceridad es de la de

<sup>331</sup> *Índice Literario. Archivos de literatura contemporánea*, “Serrano Plaja (Arucó), *Sombra indecisa* (1932-1933)”, Madrid, III, VII (agosto 1934), p. 149.

<sup>332</sup> En otros casos también se opina que “Esta sombra sin contornos que Serrano Plaja quiere ofrecernos es una lágrima, una tristeza indefinida, que imprime en su poesía, muy personal, un refinamiento en el dolor”. “*Sombra indecisa*” [*Eco. Revista de España*, 1934].

dos filos" [S[alas]. V[itu], 1934, 7]. Como vemos, se coincide en el diagnóstico que explica donde se halla el fallo del tono poético logrado, en una verbalización desviada de la sinceridad, pero no en los por qué. Así, para Sánchez Barbudo es la elusión de lo anecdótico real en favor de la consideración autónoma de lo poético lo que provoca una nebulosidad expresiva. Para el otro crítico, quien filia el romanticismo de Serrano Plaja con su consideración del dolor, es el vuelco a la interioridad el que lo salva de un romanticismo trasnochado, el que le lleva a una sinceridad que a su vez, por otro lado, le condena en cuanto expresión fallida de este pensamiento poético. También se ha hecho alusión a que en otra reseña contemporánea se definía este tono por su "trémula sinceridad", la misma reseña en que a su vez se acierta con el quid de la cuestión: la sinceridad expresada es trémula porque la expresión de la intimidad se realiza a partir del hecho de que "el punto de partida es estrictamente público" [*Índice Literario*, 1934, 149]. No otra cosa es la que declara el propio autor con el paso de los años: "*Sombra indecisa* es un libro de tanteo, resultado de cierta sensibilidad literaria sin formar que juzga que las cosas hay que decir las en lenguaje poético. Muy juanramoniano en este sentido" [Caudet, 1975, 16]<sup>333</sup>. Es esta forma de decir las cosas que él mismo se impone, efectivamente, la causante principal de su limitación [Serrano Plaja, 1982, 15].

Y es que esta sinceridad de los sentimientos y estados de ánimo se ve sometida a un proceso de depuración en lo que aspira a ser expresión a través de la palabra poética de lo inefable del yo que los sufre. Albert Béguin define el acto poético como otra de las proyecciones míticas del romanticismo que parte de la creencia en el poeta romántico de su paso por una edad de oro previo a su existencia en la tierra: "la poesía será una respuesta posible a la angustia elemental de la criatura prisionera en la existencia temporal", con ella puede recuperar la "unidad esencial" y así, "el poeta llegará, por un momento, a ese Absoluto cuya sed lo atormenta" [1952, 484]. De este modo, y siguiendo lo señalado por Béguin, se aúnan buena parte de los integrantes de este primer poemario tales como la filiación romántica a través de Baudelaire, o la tendencia a la "contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico" que provocaba que el trayecto estuviera condenado de antemano al silencio [Béguin, 1952, 484-485]. Con ello, justo es decirlo, Serrano Plaja se aleja también de las concepciones más vulgarizadas de lo romántico e intenta formalizar lo que encuentra y valora en 1932 en la obra de Bécquer:

---

<sup>333</sup> Significativo es que Serrano Plaja no recogiera ningún poema de este libro inicial cuando realiza una selección de sus poesías para la futura antología, *Los idiomas oscuros*, Barcelona, Plaza & Janés (Selecciones de Poesía Española), 1982.

Tú sabes bien que por tus lágrimas precisamente te recordamos en silencio; que tu dolor es casa nuestra en fuerza de amar su pura emoción, y sin embargo, algo —curiosidad malsana acaso— nos punza a —indiscretos— preguntarte: ¿Eran de verdad todas tus lágrimas? No te preguntamos que si eran verdaderas, si de verdad sentías tu dolor, que de sobra lo sabemos; pero dinos: ¿Tenía siempre ese dolor de tus versos un motivo real? ¿Radicaba de verdad en la realidad de la vida?

¿No sería más bien que tus versos, nacidos en ese “sacudimiento extraño que agota las ideas” en fiebre de creación hacia ese dolor, le daban conciencia formal en tu alma?<sup>334</sup>

Ahí se explica la huida de todo aquello que sea biografía, anécdota, de todo aquello que sea reconocimiento de lo ocurrido en la realidad. Porque ha de ser la poesía misma la que dé a las lágrimas, al dolor “conciencia formal” en su alma. Por eso aquella temprana asimilación que en el libro se hace del alma y el verso, alma y no yo biográfico, nótese, categoría espiritual: por eso también las sucesivas fases en las que los sentimientos se van presentando de forma cada vez más depurada, y por eso también, claro está, la explicación al cierre del poemario que presenta la posibilidad de la muerte del alma junto con la de los versos que ha sido ella misma. Es decir, es la no identificación de estos elementos íntimos lo que aporta esta nebulosidad significativa y expresiva. Una nebulosidad que en parte es algo buscado conscientemente porque se cree expresión de lo auténticamente poético, como ya mencionaba Azcoaga en su artículo del primer número de *Hoja literaria*, “La sombra incendiada. Viraje, nuevo suceso” [1933, 3]<sup>335</sup>. El problema radica en que la sinceridad del poeta se sustenta en una supuesta manifestación plena, absoluta y depurada de su intimidad en su trasvase al verso. Una manifestación de la intimidad en tanto que es esta expresión la causante de los sentimientos referidos, expresión que a su vez no logra dar como consecuencia poética una fijación de estos sentimientos, de estos estados de ánimo que eluden el testimonio de lo personal.

Sin embargo Serrano Plaja parte de unas premisas que lo van a acompañar durante mucho tiempo. Si bien su expresión y contenidos poéticos no son logrados, ha dado en el trayecto con puntales de la tradición romántica que le van a aportar nociones claves a su pensamiento futuro y a la vez ha sido pronto consciente, aunque sea de la manera intuitiva que demuestra el cierre de *Sombra indecisa* o las vacilantes reflexiones de sus artículos,

---

<sup>334</sup> “Estampas románticas. Bécquer”, *El Sol*, Madrid, XVI, 4728 (8 de octubre 1932), p. 2.

<sup>335</sup> También son fundamentales en este punto las teorías desarrolladas por Azcoaga en otro de sus artículos, “Tablero. Eco y mecánica de la biografía”, donde por ejemplo, en un momento que ya hemos citado para otra cuestión, señala que “el autor no es la obra, ni la obra es el autor. De aquí, que el autor, no pudiendo ser, en su obra, diga que no está nunca satisfecho de ella. Deba, no estarlo” [1933, 3].



de las limitaciones de este modelo si con él pretende conciliar sus inquietudes. Béguin lo precisa lúcidamente en el caso del poeta romántico:

La grandeza del romanticismo será haber reconocido y afirmado la profunda semejanza de los estados poéticos y de las revelaciones de orden religioso, haber puesto su fe en los poderes irracionales y haberse consagrado en cuerpo y alma a la gran nostalgia del ser desterrado. Pero si los estados poéticos son los signos manifiestos de una realidad distinta de la de nuestras percepciones triviales, no es seguro que la poesía pueda llegar alguna vez hasta el conocimiento que nuestros poetas le fijan como meta [Béguin, 1954, 485-486].

María Zambrano, tan fundamental en la formación intelectual de los jóvenes de *Hoja Literaria*, también está pasando por un periodo crítico muy semejante. En 1943 es la responsable de un hermoso texto, *La confesión: género literario*, donde expone que con Rousseau “nace la vida novelesca, el vivir literario. Vida que en su propia extensión halla su objeto” y que desde ahí “se formará ese dulce filtro que será la literatura de semiconfesión”. Con ello, desde el Romanticismo, la confesión literaria “seguirá siendo la búsqueda, cada vez más exasperada, de un paraíso artificial” y la “poesía ‘pura’ afirmará audazmente la independencia de ese recinto”, se convertirá lo poético en el camino “más puro, más exigente, más próximo a esa disciplina íntima en que la vida anímica alcanza su transmutación. La poesía consume el espejismo de lo psíquico y roza muchas veces ese tiempo puro, objeto perseguido de toda confesión explícita o velada”. La lección de Rimbaud sería la de “la precipitación y el arrebató, la creación precipitada con la esperanza de que el momento de éxtasis poético libre a la vida de su peso, nos libre del oficio de ser hombres”<sup>336</sup>. Es una buena definición para el trayecto efectuado por Serrano Plaja en sus primeros libros, sirve para dar cuenta de varias cuestiones y, muy especialmente, de este particular tratamiento de la intimidad. La conexión entre poesía pura y confesionalidad de la que tanto se habla en aquellos momentos, no es la confesionalidad de la experiencia íntima, sino la confesionalidad de lo poético en tanto que “transmutación” de la “vida anímica”. Pero el éxtasis poético que se busca en *Sombra indecisa* se revela insuficiente, en términos estéticos y éticos, para Serrano Plaja porque, entre otras cosas, le libra “del oficio de ser hombre”. Y será cuando la experiencia íntima se adecue con la dimensión colectiva de lo histórico cuando esta primera crisis se solventará.

---

<sup>336</sup> María Zambrano, *La confesión: género literario* (1943), Madrid, Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo Siruela, 5), 1995, pp. 88-90.

En marzo de 1934, Zambrano publica un artículo cuya reflexión es también fácilmente aplicable a las limitaciones de *Sombra indecisa*, a lo que éstas pueden significar en relación con procesos que Serrano Plaja ya está viviendo por entonces y a la propia trayectoria histórica de este conjunto de intelectuales:

Por hondas circunstancias históricas, que no es ahora momento de analizar, se ha extendido con persistente fuerza, casi hecho dogma, el horror a las apariencias, a lo que tiene cara, presencia plástica, rostro.[...] Hasta en las artes plásticas se ha esquivado la plenitud de lo corpóreo. Pero los procesos espirituales, históricos, tienen también presencia, también se expresan y hacen visibles, gloriosa o trágicamente visibles. Y esto era, en rigor, lo que se ha querido y aun por algunos se quiere esquivar: que la Historia tenga rostro.

[...]. Horror de la pura presencia de las cosas, de su representación, porque es en la representación, en el juego escénico, donde se ve la verdad de la vida.

[...] Pero hay momentos en que el hombre no se atreve a ver su verdad, la verdad de lo que está pasando, y menos aún la verdad de lo que él quiere que pase. [...]. Tiene miedo de encontrarse con su propia imagen, prefiere romper el espejo y quedarse a oscuras, sin luz y sin imágenes, trezando tenebrosamente o destrenzando (destrozando) su secreto.

[...]

Cuando no hay nada que ver fuera porque la escena del "gran teatro del mundo" se ha quedado sin héroes y sólo una informe masa (un coro sin dirección) la ocupa, el hombre, abrumado por la monotonía del espectáculo, comienza a mirar sólo hacia dentro. Y lo peor es que, en el dentro, se tropieza con el mismo vacío, con las mismas masas (instintos, sensaciones y sus complejos) sin figura ni perspectiva. Llegamos entonces a la introspección y hasta al autopsicoanálisis como ejercicio ahuyentador del miedo que produce el propio vacío.

Y surge la secreta tarea, lo que no se puede decir, ni menos ver. En la oscuridad, en la sombra, huyendo de la pura presencia visible, se va tramando, haciendo, deshaciendo lo que se quiere sea la Historia del hoy ante el mañana. Pero el mañana, si se cumple el designio, no podrá tampoco contemplarla, se encontrará con una herencia invisible, catastróficamente invisible<sup>337</sup>.

La tesis de Zambrano encierra las mismas paradojas con las que Serrano Plaja va a ir rompiendo progresivamente, cuando la "pura representación de las cosas" se vea como un camino cerrado para alcanzar la percepción humanizada y corpórea de lo histórico y a su vez se compruebe que en el pasado se ha caído en un ensimismamiento sombrío, en un cierre en falso, como ese "ejercicio ahuyentador del miedo que produce el propio vacío" del que advierte Zambrano. Las soluciones buscadas para poder ver los rasgos de ese

---

<sup>337</sup> María Zambrano, "La conquista de las apariencias", *Luz. Diario de la República*, Madrid, III, 678 (8 de marzo 1934), p. 3.

rostro histórico van a ser muy distintas y en ese recorrido las distancias entre ambos amigos serán cada vez mayores, un distanciamiento que las circunstancias de la guerra civil anulará para sustituirlo de nuevo por otro amistoso y fecundo diálogo<sup>338</sup>. Es entonces cuando Zambrano, en su reseña a *El hombre y el trabajo*, acierta a definir aquello que testimoniaba Serrano Plaja, desde su mismo título, con su primer libro: “una duda, una inquietud profunda de la que irá saliendo, de tan profunda apenas expresable, ya que es la vida en su totalidad la que se le presenta, y la emoción poética es tan embargadora que retiene al verso que queda sin desplegar. *Sombra indecisa* es un libro de adolescencia en que con una palabra se quiere decir todo y en cierto modo se dice por alusión, son ademanes más que palabras”, un libro propio de un momento donde “la revolución era para el inexpresable” y que por ello mismo hizo abrirse una “cierta separación entre su afán revolucionario y su afán poético aunque ambos nacen unidos, en la misma raíz, mas marchan distantes 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”<sup>339</sup>. Al acortamiento de esa separación, a la acumulación de experiencias que lleven a esa nueva palabra, se encaminarán, efectivamente, sus siguientes pasos.

---

<sup>338</sup> En carta a Rosa Chacel del 26 de junio de 1938, Zambrano le informaba de la publicación de su ensayo sobre *El hombre y el trabajo* en *Hora de España* y añadía: “—a quien tan genuinamente llamabas mi colega, queriendo sin duda indicar que teníamos un fin común, entonces justo que no nos hablábamos apenas y habíamos tenido grandes disgustos y divergencias; tal vez tu espíritu de profecía te lo dictó, pues hoy sí le siento muy cerca: él ha andado mucho camino y yo... también—. Todos aquí”, Ana Rodríguez Fischer, “Líneas de una amistad (Carta inédita de María Zambrano a Rosa Chacel)”, *Ínsula*, 509 (mayo 1989), p. 17. Como veremos, Serrano Plaja protagonizará durante la guerra civil una agria polémica con Rosa Chacel.

<sup>339</sup> María Zambrano, “Poesía y revolución (*El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja)”, *Hora de España*, Barcelona, XVIII (junio 1938), pp. 48-55.