

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**

completas editadas a principios de 1935⁵⁴⁰; pero ya antes habían aparecido diez poemas del conjunto en diferentes revistas y a buen seguro una gran parte serían conocidos por Serrano Plaja⁵⁴¹. Un libro como *Sermones y moradas* tiene una estrechísima dependencia, continuidad y ampliación de los ejes y prácticas de *Sobre los ángeles*, ese modelo básico en la trayectoria de Serrano Plaja desde sus inicios, por lo tanto tuvieron que ser leídos con interés e influir en su propuesta en mayor o menor medida. Dichos poemas albertianos marcan un acercamiento más claro a la praxis surrealista y una cuestión es la lectura inmediata de estas composiciones y su papel como modelo a seguir y otra el que la evolución personal de Alberti y de las circunstancias históricas y culturales terminaran por abandonar esta praxis al considerarla no operativa para una finalidad estética revolucionaria⁵⁴².

Idénticos motivos y recursos hallamos en el otro poema aparecido en *1616*, clara continuación del anterior⁵⁴³. En él se nos describe un hipotético futuro de ruina del alma y del mundo y tras esta visión de la realidad subyace de nuevo la influencia de Neruda⁵⁴⁴. Ya Amado Alonso, en su seminal estudio sobre el poeta, describía que el sujeto de sus composiciones

⁵⁴⁰ En la presentación de sus por entonces poesías completas, *Poesía (1924-1930)*, Madrid, Ediciones de Cruz y Raya, 1935, definía al conjunto como su "contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa" y añadía que "aparece incluido en este volumen el libro inédito *Sermones y moradas (1929-1930)* con la *Elegía cívica*, crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional" [1988, 25].

⁵⁴¹ Véase G. W. Connell, "The End of a Quest: Alberti's *Sermones y moradas* and Three Uncollected Poems", *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 290-309.

⁵⁴² Aleixandre podría ser otra influencia a tener en cuenta, es fácil determinar similitudes de este ciclo de Serrano Plaja con algunos momentos de *La destrucción o el amor* o, sobre todo, de *Espadas como labios*, pero no he encontrado ninguna alusión de Serrano Plaja a su obra a lo largo de todos sus textos ensayísticos consultados y, hasta donde he sabido ver, ninguna intertextualidad evidente en sus poemas. De todos modos, una conocida fotografía reproducida en múltiples ocasiones ilustra al menos la presencia del poeta en estos círculos, nos referimos a la fotografía de la cena en homenaje a Vicente Aleixandre por la aparición de *La destrucción o el amor* en 1934. De pie, de izquierda a derecha: Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Antonio Espina, Luis Felipe Vivanco, J. F. Montesinos, Arturo Serrano Plaja, Pablo Neruda y Juan Panero. Sentados: Pedro Salinas, María Zambrano, Enrique Díez Canedo, Concha Alborno, Vicente Aleixandre, Delia del Carril y José Bergamín. Sentado en el suelo: Gerardo Diego.

⁵⁴³ "A tientas por los huesos", *1616 saw the death of W.S. & M. de C. (English & Spanish Poetry)*, Londres, IX (1935), s/p.

⁵⁴⁴ Son constantes los paralelismos que se pueden establecer con el poema "El desenterrado". Basta con la comparación de los dos inicios de los poemas para hacerse una idea de la larga serie de paralelismos temáticos, léxicos y formales: "Cuando la tierra llena de párpados mojados / se haga ceniza y duro aire cernido, / y los terrones secos y las aguas, / los pozos, los metales, / por fin devuelvan sus gastados muertos" [Neruda, 1991, 287]; "Cuando haya muerto la sombra del olvido / del último recuerdo de un arcángel, / cuando los ojos hayan derramado / las lágrimas postreras de su llanto" ("A tientas por los huesos"). Alberti, en *Con los zapatos puestos tengo que morir. (Elegía Cívica) 1 de enero de 1930*, escribe que "Nadie quiere enterrar a este arcángel sin patria" [Alberti, 1988, 513], y ya en *Sobre los ángeles* se lamenta de la "Nostalgia de los arcángeles!" [Alberti, 1988, 389].

ve cada cosa del mundo en una disgregación incontenible. [...] Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión unilateral que se expresa como un antononado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones⁵⁴⁵.

En este futuro indeterminado descrito por Serrano Plaja, todo se agotará en el interior (llanto, pena, lamento) y en el exterior ("cuando el cielo sea un páramo de abandono y tristeza"). Pero entonces, la "sangre parada" se verá sustituida por un torrente de humanidad simbolizada en una dantesca imagen que recuerda el tono exaltado del primer Serrano Plaja a la búsqueda de la regeneración por la destrucción:

explosiones de sangre harán saltar las venas,
surtidores de sangre brotarán en los labios
a través de las manos, en los ojos,
en las frentes calumniadas y en los sexos⁵⁴⁶.

Nótese el trasfondo nerudiano en el tono, el léxico (que incluye la referencia sexual de forma directa), o en motivos como el de la sangre.⁵⁴⁷ Lo que se está produciendo es una asunción de la condición mortal humana, donde el vacío que provoca este conocimiento — en varios momentos se emplean imágenes y motivos religiosos como ángeles y vírgenes literalmente caídos, arumbados entre el polvo y la hiedra, o cementerios "arruinados", con lo que parece descartarse todo posible consuelo mediante un sentimiento espiritual religioso cristiano—, en medio de un cataclismo universal ("cuando los astros a punto de pararse") que incluye la dimensión personal ("y cuando el último amor se desmorone"), sólo se ve contrapuesto a la propia vitalidad⁵⁴⁸:

y cuando ya no quede nada de nada
y cuando nada, nada signifique,
se clavarán los dedos en lo más alto del pecho
derribando a zarpazos la carne de su cuerpo

⁵⁴⁵ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (1940), Buenos Aires, Sudamericana, 1968², pp. 19-20.

⁵⁴⁶ Neruda en "El descerrado" habla de "venas sacudidas" o de que "tu sexo asesinado se incorpora" [1991, 287 y 290]. Alberti, por su parte, en "Ya es así" que cierra *Sermones y moradas* señala "Veo mi sangre a un lado de mi cuerpo, / fuera de él precipitarse como un vértigo frío" [1988, 475], o en "Adiós a la sangre" habla de la "sangre" que "grita" [1988, 465].

⁵⁴⁷ Neruda, en el tercero de sus editoriales en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, 3 (diciembre 1935), s/p, "Conducta y poesía", afirmaba que "el tiempo lava y desmenua, ordena y continúa. Y entonces, ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre". Véanse también poemas de Alberti como "Sermón de la sangre", "Adiós a la sangre", "Ya es así", "Yo anduve toda una noche con los ojos cerrados", "Sermón de las cuatro verdades", etc. de *Sermones y moradas*.

⁵⁴⁸ En este sentido, vale la pena recordar que Amado Alonso definió a *Residencia en la tierra* como "un apocalipsis sin Dios" [1968, 23].

para palpar, ansiosos, los pulmones oscuros,
los manojos palpitantes de venas
para escuchar el murmullo de la sangre
y el suceso de un corazón convulso y agitado⁵⁴⁹.

Este despellejamiento es un ahondar, desde la carnalidad y la visceralidad, en la búsqueda de lo más profundamente humano, lo que ha de aportar la nueva base ontológica del sujeto. Se expresa con un léxico (“pulmones oscuros”, “manojos palpitantes de venas”) tras el que, otra vez, está presente Neruda, aunque notablemente más controlado en la expresión. La respuesta habita en el interior humano, al igual que antes se hallaba en la comunión exterior de este mismo sentimiento. Es preciso ese ahondar dolorido, ese descarnamiento porque lo que se busca es la razón misma de la existencia una vez que otras explicaciones son ya ruina:

Para buscar por en medio de la carne
a tías por los huesos,
a gritos por los músculos torcidos,
esa esperanza firme,
ese latido verdadero,
ese instante y ese instante y ese instante
y esa vida que se muere a galope⁵⁵⁰.

El instante anhelado es el del propio latir de la sangre, es el ritmo del corazón al compás de la propia vida y no ya un anhelo de pureza que se percibía en instantes únicos y contados. El sentimiento del dolor se ve así reutilizado, se sigue partiendo de su aceptación, pero en este caso para llegar al propio corazón y al de los demás en un dolor compartido, y no únicamente como un proceso de ascetismo místico-personal que lo religaba con su condición edénica perdida.

Pero más importante aún es lo que revela la selección léxica operada porque ella indica una preocupación por lo material. El riesgo de remitirse a un orden de experiencia abstracto queda compensado por los términos que nos remiten a una vivencia sensorial orgánica del cuerpo humano: venas, labios, manos, ojos, frentes, sexos, dedos, pecho, cuerpo, pulmones, corazón, carne, huesos, músculos. Sin la intensidad y amplio alcance de la poética de Miguel Hernández, puede aplicarse a ésta y otras composiciones siguientes de

⁵⁴⁹ Neruda, en el poema ya citado, menciona “quiero unas manos, una ciencia de uñas” [1991, 287]. Por su parte García Lorca, en el poema publicado en *El Tiempo Presente*, “Tierra y luna” hablaba del “arroyo de venas ansioso de abrir sus manecitas”.

⁵⁵⁰ En el último verso se da un probable eco del oxímoron final del poema que abre *Residencia en la tierra*, “Galope muerto” [1991, 85]. Y en cuanto al uso de la conjunción copulativa es difícil no pensar igualmente en el uso maestro dado por Neruda en tantos poemas de *Residencia en la tierra*.

Serrano Plaja algo cercano a lo que Serge Sahaun definiera para el poeta de Orihuela: “el léxico corporal de Miguel Hernández accede al registro abstracto, ejemplarizante o mítico, porque es, primera y necesariamente, de origen orgánico o anatómico. El hombre dialoga con los demás y con el mundo gracias a todo su cuerpo, sus miembros, sus vísceras, su piel, etc., que desempeñan cada uno una función de tipo instrumental específica en este diálogo”⁵⁵¹. La materia, aquí fundada desde la experiencia corporal, remite a una experiencia totalizadora verbalizada en esas imágenes cósmicas recurrentes que dibujan el escenario de la acción poética de manera progresivamente amplificada, reducida en cada estrofa para al final del poema reunificarlo todo en el propio cuerpo, unidas así la totalidad del universo con la totalidad corporal que se expande y contrae. Así, pasamos del “cielo” “páramo de abandono y tristeza” (v. 7)⁵⁵² a los “viejos cementerios arruinados” (v. 13), donde habita la “sangre parada” (v. 14) que pasa a explotar como “surtidores” (v. 18); de nuevo la imagen estelar de “astros a punto de pararse” que se iguala a la sangre parada anterior y a la disgregación corporal del amor corporeizado en besos y “muro de arena” (v. 25) que nos sitúan otra vez en el nivel de lo terráqueo en el que se produce el desmembramiento ya citado.

Y aunque esto no fuera lo que se podía esperar de sus a veces altisonantes declaraciones en el momento de independizarse del maestro Juan Ramón Jiménez, no por ello dejan de ser perfectamente trasladable a parte de sus palabras a lo aquí expuesto. Así, diferentes conceptos de su “Homenaje a Juan Ramón” se reconocen en los presentes poemas: su voz, su poesía, está “desde el caos más anárquico” cantando “por una ordenación universal y activamente humana”, al igual que Neruda aspira a un conocimiento total del mundo que su fragmentada visión limita; también vuelve a la “humanidad como íntimo suceso de nuestro vivir”; e igualmente siente a los otros desde un hoy poético que es “un día de sangre y ruinas” donde la flor/poesía se presiente “como sangre”. Y es que Serrano Plaja describía la necesidad de un cambio ideológico y, por consiguiente, artístico, y abogaba por una poesía que fuera reflejo de estos nuevos intereses pero no necesariamente desde una formalización poética de explícita carga política. Es igualmente cierto que da respuesta sólo a una parte de lo que él mismo se autodemandaba en el “Homenaje a Juan Ramón”, pues escribía allí: “esta poesía no puede solamente ser

⁵⁵¹ “Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)”, en AA.VV., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 438.

⁵⁵² Que es el escenario en el que nos habla dejado situados el anterior poema “Al hundirse las manos” en sus tres últimos versos: “A través de los bosques, / los hombres frente a frente. / el desierto era un ciclo silencioso”.

poética, sino que han de estar en ellas latentes valores de historia y de humanidad”, y lo histórico aquí, cuanto menos, se ningunea. No así lo humano y más si se compara con *Sombra indecisa*.

La influencia de Neruda es palmaria en esta intensificación rehumanizadora y seguirá presente en sus próximos trabajos, si bien Serrano Plaja, para completar las exigencias que él mismo solicita al verso, va a ir más allá en su nivel de compromiso político que Neruda, quien no explicita en su escritura poética su posición más comprometida y social hasta el estallido de la guerra civil. Como se verá, el siguiente libro de Serrano Plaja, *Destierro infinito*, contrac una gran deuda con lo aprendido en *Residencia en la tierra*, enseñanza que se equilibra en el futuro con la serie de preocupaciones históricas y sociales que cada vez demandan más la atención del poeta. Neruda es, con todo, quien subsana, el salto dado por Serrano Plaja por encima de la vanguardia (los ángeles albertianos no fueron suficientes), y quien de manera indirecta lo coloca en la vía más fructífera estéticamente hablando de la poesía comprometida: aquella que partiendo de la vanguardia reformula sus principios en la literatura comprometida.

Pero sería un error ver todo este proceso como una simple imitación de los procedimientos de Pablo Neruda, aun reconociendo la centralidad de su ejemplo. Existen otros modelos y discursos igualmente importantes para Serrano Plaja y que también lo colocan en ese ámbito de aproximación de las vanguardias españolas al surrealismo y el posterior compromiso político. Así, en este último poema comentado, operan también de forma muy meridiana el ejemplo de Luis Cernuda y para comprobarlo basta con observar las evidentes semejanzas con el poema “No decía palabras” y reproducir una de sus estrofas⁵⁵³:

La angustia se abre paso entre los huesos,
Remonta por las venas
Hasta abrirse en la piel,
Surtidores de sueño
Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.

Claros paralelismos: el propio título de Serrano Plaja, “A tientas por los huesos” frente a “La angustia se abre paso entre los huesos” de Cernuda; las “explosiones de sangre harán saltar las venas, / surtidores de sangre brotarán en los labios / a través de las manos, en los

⁵⁵³ Publicado en *Poesía española: Antología 1915-1931* de Gerardo Diego en 1932 antes de ser incluido en *Los placeres prohibidos*, publicado por primera vez en *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya, 1936; cito por la edición de Derek Harris a Luis Cernuda, *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 93.

ojos, / en las frentes calumniadas y en los sexos” de Serrano Plaja frente al resto de versos de Cernuda. Pero las concomitancias pueden ser mucho más profundas y Cernuda es quien aporta la clave interpretativa del poema que se desplaza con ello al conflicto básico de la realidad y el deseo. Conflicto en el que el deseo se encarna en componentes que remiten a la unidad de un cuerpo fragmentado y progresivamente expuesto: ojos, senos, sangre, venas, labios, manos, ojos, frentes, sexos, dedos, pecho, carne, pulmones, corazón, huesos, músculos y, finalmente, vida. Se apuesta con ello por una búsqueda que no concluye en la desesperación, la tristeza o el escepticismo, por una identificación vitalista en la que, más allá de la finitud de la existencia humana, esa búsqueda inevitablemente dolorosa tiene sentido en tanto que nos permite alcanzar el pulso de esa misma vida. Recuérdese una vez más el final de la composición porque considero que en él se cifra ya la aspiración, el encuentro de ese vitalismo vanguardista que pretende hacer del arte y de la vida los términos de una misma ecuación, aspiración que sitúa a Serrano Plaja en un momento de excepcional fecundidad estética y ética:

Para buscar por en medio de la carne
a tientas por los huesos,
a gritos por los músculos torcidos,
esa esperanza firme,
ese latido verdadero,
ese instante y ese instante y ese instante
y esa vida que se muere a galope.

Más adelante aludiremos a la lectura crítica que Serrano Plaja hará de la obra de Luis Cernuda en dos artículos aparecidos poco antes del golpe de estado de julio de 1936 en *El Sol*. En ellos se confirma la admiración y conocimiento de una obra de la que se reconocen sus principales aportaciones, incluida la importancia de la lección surrealista.

3.4. — *DESTIERRO INFINITO.*

Los hechos se precipitan en la biografía de Serrano Plaja a partir de 1935. Su colaboración en *El Tiempo Presente* coincide con la llegada de Neruda a Madrid y muy poco después con el viaje a Francia (que también hace en compañía del chileno), que le confirma la validez de sus intereses e intuiciones literarias. De regreso a España, sus colaboraciones destacan esta ya firme dirección de su vocación literaria. Al cruce de cartas con Bergamín (iniciado en septiembre de ese año en la socialista *Leviatán*), y a la significativa interpretación dada a la actividad de las Misiones Pedagógicas a finales de año en su colaboración para el *Almanaque literario*, se han de añadir, sin entrar ahora

en sus colaboraciones en *Caballo verde para la poesía*, trabajos como su participación en la obra colectiva de todos los redactores de *Tensor*, *Historia de un día de la vida española*⁵⁵⁴. *Tensor*, por ejemplo, indica claramente esta orientación de Serrano Plaja, una publicación que, así lo señalaba la revista *Eco*, era la nueva revista salida bajo la “férula” de Sender que “esperamos que sea la revista que sustituya a la, al parecer fenecida de este mismo grupo (AEAR), *El Tiempo Presente*”⁵⁵⁵. Como ha indicado Dueñas Lorente, en pleno bienio negro republicano, con las medidas represivas arbitradas tras la revolución asturiana del octubre anterior, “la revista trataba de transmitir un sentido comunitario de la cultura” donde la simple lista de posibles colaboradores (un total de cincuenta y ocho nombres) parece tener la intención añadida de “esgrimir un representativo elenco de la intelectualidad ‘frentepopular’ y antifascista cuando ya las fuerzas de izquierda se reorganizaban y unían con el propósito de desbancar al gobierno radical-cedista [...], o cuando se urgía cada vez más a la unión de escritores y artistas bajo el emblema del antifascismo”⁵⁵⁶. A ello se suma la integración de Serrano Plaja en el proyecto de *Línea. Publicación Quincenal de Hechos Sociales*, dirigida por Julio Just, de la que salieron siete números y cuyo primer editorial es la mejor muestra de la línea de continuidad del proyecto en que se ha embarcado Serrano Plaja:

Línea va a ocuparse de los sin trabajo. De aquellos que son las víctimas de nuestro tiempo. De los que en el curso de esta crisis social han sido abandonados en la ruta. Este periódico se ocupará de sus familias, de sus hijos, de su pan material y de la escasa atención que se les ha prestado para sus necesidades culturales. [...]

Su tarea es bien simple: *Línea* quiere hacer visibles los bajos fondos de la vida social, desconocidos o disimulados hasta ahora. Delante de estas cuestiones nuestro periódico quiere hacer memoria. *Línea* se esforzará en ser la conciencia colectiva del pueblo español, hasta el límite donde la palabra escrita ha perdido su valor y no hay otra solución que la organización para una ayuda práctica⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ *Tensor. Información literaria y orientación*, Madrid, 5-6 (septiembre 1935). Existe una edición facsimilar con prólogo de José Domingo Dueñas Lorente y un estudio preliminar de Marshall J. Schneider sobre *Historia de un día de la vida española*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.

⁵⁵⁵ “Apuntes”, *Eco. Revista de Literatura*, Madrid, X [sic XI] (verano 1935), s/p.

⁵⁵⁶ José Domingo Dueñas Lorente, “*Tensor*: pequeñas certezas para tiempos inciertos”, prólogo a la edición facsimilar de *Tensor. Información literaria y orientación* [2001, XI]. De hecho, y como argumenta el mismo Dueñas Lorente, el proyecto de *Tensor* muestra una indudable continuidad con las líneas del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en París en 1935.

⁵⁵⁷ Además de este “Editorial”, en esta primera salida se da la lista de “los amigos y colaboradores de *Línea* [...] César M. Arconada, Enrique Azoaga, Juan Chabás, Luis Cernuda, León Felipe, Pedro Garfias, García Lorca, García Maroto, Antonio Machado, Pablo Neruda, Emilio Prados, Serrano Plaja”, 1 (29 octubre 1935), p. 1.

Ciertamente, las colaboraciones de Serrano Plaja en *Línea* seguirán estas directrices. Así, tras su escrito colectivo sobre el Congreso para la Defensa de la Cultura de París⁵⁵⁸, publica una “Carta desde Albania” que ejerce esa función de revelación de aspectos olvidados. Se trata de una transcripción hecha por Serrano Plaja donde, en respuesta a una carta anterior suya, le comunican que su interlocutor no puede informarle de la vida literaria de su país porque la “desdichada vida política” de su tierra “absorbe, casi por entero, mi atención” y, acto seguido, le relata el ambiente político bajo la presidencia de Alexandrin, “presunto ‘führer’ del fascismo albanés —lamentable mezcla de Hitler, Mussolini, Dollfus y Gil Robles—”; es decir, un ejemplo práctico de las prioridades que el actual momento determina también para los intelectuales: “comprenderá usted mi verdadero estado de ánimo y lo alejado que, como albanés y como hombre, me siento de todo cuanto no signifique protesta, protesta violenta y lucha encarnizada contra el ‘chantage’ y el fraude”⁵⁵⁹.

Su siguiente participación en *Línea* somete a análisis un caso concreto, el de Thäelmann, con la hermenéutica proporcionada por una articulación ideológica cada vez más sólida y coherente⁵⁶⁰. Es la misma que permite definir una comprensión histórica de los procesos que sustenta una interpretación marxista de la sociedad:

Solamente los que saben dónde van, sólo las clases históricamente capacitadas para asumir su destino, tienen conciencia de él, se sienten responsables ante la historia y se produce en ellas la más profunda y tenaz solidaridad. [...] Mientras los proletarios, mientras la clase trabajadora, que se sabe en posesión de un destino, el suyo, manifiesta constante y fervorosamente su solidaridad para todo lo que con ella se refiere, la burguesía, a la desesperada, juega sus diversas cartas a la derecha o a la izquierda, al fascismo o a la democracia.

Y lo ejemplifica con el apoyo de la “clase trabajadora” a Largo Caballero frente a la actitud burguesa encarnada por Gil Robles que “denuncia” el caso del “straperlo” para deshacerse de un “inútil” Lerroux. Es un ejemplo extrapolable al contexto internacional, donde los casos de Largo Caballero y del comunista alemán Thäelmann encarcelado por el gobierno

⁵⁵⁸ “Los escritores y el pueblo (Del Congreso para la Defensa de la Cultura de París”, (Escrito junto con Julio Álvarez del Vayo, Andrés Carranque de Ríos, Pablo Neruda y Raúl González Tuñón), *Línea*, Madrid, 1 (29 octubre 1935), p. 4.

⁵⁵⁹ “Carta desde Albania”, *Línea. Publicación quincenal de hechos sociales*, Madrid, 1, 2 (15 noviembre 1935), p. 3.

⁵⁶⁰ “El mundo marcha. Thäelmann. El sentido de la responsabilidad obrera”, *Línea*, Madrid, 5 (31 de diciembre 1935), p. 6.

nazi se equiparan, casos concretos desde los que se ejerce la verdadera solidaridad antes descrita, promesa de esa transformación del mundo anhelada:

Porque al decir "Thaelmann", la clase trabajadora española sabe muy bien, entre otras cosas, que están implicados en ese nombre los presos políticos de España, los hermanos de clase, las voluntades de triunfo, símbolo a su vez de la única voz que podrá contestar ante la historia: la de la clase trabajadora conquistando heroicamente su destino.

En el contexto de la política de frente antifascista, *El Tiempo Presente*, *Tensor*, *Linea*, como otras publicaciones como *¡Ayuda!* o *Pueblo*, estaban alentadas, sino directamente auspiciadas en algún caso, por el Partido Comunista y confirman la posición ideológica que conlleva un inequívoco compromiso de lo literario⁵⁶¹.

Aunque *Destiempo infinito* no se publica hasta la primavera de 1936⁵⁶², su periodo de redacción se remonta al menos a los años 1934 y 1935, al igual que las composiciones que se acaban de comentar publicadas en 1916⁵⁶³. Es decir, que cuando sale a luz, Serrano

⁵⁶¹ El significado de "la solidaridad entre la inteligencia frente-popular española en los umbrales de la guerra civil" también se demuestra en otras ocasiones, como en la nota de repulsa que entre otros firma Serrano Plaja contra la arbitraria detención de Miguel Hernández aparecida en *El Socialista* Madrid, (16 de enero de 1936) [reproducido en Cano Ballesta y Marrast, 1977, 37-39], con la inequívoca oposición antifascista, tal y como recuerda Manuel Aznar Soler, que todo ello supone [1987a, vol.1, 83-87].

⁵⁶² En el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid consta en una anotación escrita a máquina la fecha de publicación siguiente: "Primavera de 1936 (probablemente, abril)". La fecha exacta es la del 21 de mayo de 1936, tal y como recoge el colofón de otros ejemplares consultados ("Se acabó de imprimir en los talleres de Manuel Altolaguirre, Viriato, 73, Madrid, el 21 de mayo, 1936"), la misma fecha en que se editan, por parte de la pequeña editorial Héroe alentada por el matrimonio de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, unas cuantas muestras de los más destacados poetas jóvenes: Germán Bleiberg, *Sonetos amorosos*; Luis Felipe Vivanco, *Cantos de primavera* y Juan Panero, *Cantos del ofrecimiento*. Junto a ellos, también en mayo de 1936, otra serie de publicaciones de los mayores equilibran la balanza de la poesía revolucionaria: Emilio Prados, *Llanto subterráneo* y Rafael Alberti, *Nuestra diaria palabra*, a los que cabe añadir la primera muestra lograda de Concha Méndez, *Niña y sombra*, donde la experiencia de dolor por la muerte de su hijo se muestra también influenciada por el pensamiento comprometido. Miguel Hernández, siempre desde la heroica empresa de Altolaguirre y Méndez, ya había aparecido en enero de ese año con *El rayo que no cesa*, acompañado poco después, en febrero, de otros nombres consagrados como los del propio Manuel Altolaguirre con su *La lenta libertad*, o el de José Moreno Villa con *Salón sin muros*. Rosa Chacel, *A la orilla de un pozo* [donde dedica uno de sus poemas a Arturo Serrano Plaja] y Luis Cernuda, *El joven marino*, también contribuyen desde esta editorial a la fecunda producción de este año.

⁵⁶³ *Destiempo infinito*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936. Se trata de una *plquette* de 29 páginas que se vendía al precio de tres pesetas y que recoge cuatro poemas: "Oh mi sangre infalible", "Destiempo infinito", "Presagio de la tierra" y "Elegía". Cito siempre por la primera edición. En *Versos de guerra y paz* (Buenos Aires, Nova, 1945), se incluyeron "Presagio de la tierra" y "Elegía" [11-19], mientras que en la antología que preparó Serrano Plaja publicada póstumamente seleccionó todos los poemas menos "Presagio de la tierra". *Los álamos oscuros* [1982, 49-57]. "Presagio de la tierra" fue asimismo recogido y traducido por Emmanuel Roblès como primer poema de *Les mains fertiles: "El hombre y el trabajo"*, tr. de Emmanuel Roblès. París, Charlot, 1947, edición que reproduce la reseña de Antonio Machado a *El hombre y el trabajo* como prefacio. En su primera edición, no figuran fechas exactas de composición de los poemas, sin embargo, en *Versos de guerra y paz* la "Elegía" a Aida Lafuente se data en 1934 [19] y "Presagio de la tierra" [11-16] va sin fecha, mientras que en *Les Mains fertiles*, al final de esta última composición se indica "Madrid, 1934" [30-31]; en *Los álamos oscuros* no se reproduce ninguna fecha. Sánchez Barbudo recuerda que "Elegía" se compuso "a fines de 1934" [1984, 19], mientras que del primero de ellos "Oh mi sangre infalible" escribe: "recuerdo que un día me hablaba, ya en 1935, apasionadamente y con ternura, de Lenin primero, y luego de su nuevo y

Plaja ya es una figura que ha cimentado una sólida reputación en las letras españolas a través de su asistencia al Congreso de París, su posterior debate con Bergamín (que se publica en forma de libro casi a la vez que su segundo poemario) y su actividad en diversos medios en los que se incluyen sus colaboraciones para la revista dirigida por Pablo Neruda *Caballo verde para la poesía*. Los poemas publicados en la revista de Neruda, que se comentarán más adelante, forman parte ya del siguiente paso en la evolución poética del autor, aunque existen evidentes relaciones entre ellos y estas otras composiciones. La influencia formal de la poesía del chileno, al igual que en los poemas comentados más arriba, es indiscutible en este segundo libro de Serrano Plaja y ya ha sido destacada y analizada en alguna ocasión, por lo cual se hará menor incidencia en ella⁵⁶⁴.

En su declaración de intenciones de 1934, Serrano Plaja expresa su deseo de eludir toda aquella experiencia que sea “solamente poética” al sustituirla por otra en que estén “latentes valores de historia y de humanidad”⁵⁶⁵. Y si bien ambos territorios pueden ir unidos en el espacio del poema, como se irá manifestando progresivamente en las cuatro composiciones de *Destierro infinito*, también se exponen en ocasiones necesariamente separados. De este modo, no renuncia como tema poético a la expresión de una interioridad que, en principio, poco parece tener que ver con sus declaraciones de una nueva poesía basada en la impureza de la vivencia colectiva.

Esta humanización del contenido de sus poemas se observa así en el nuevo tratamiento que da al paradigma amoroso, que es lo tratado en el poema que abre el libro, “Oh mi sangre infalible”, un notable poema⁵⁶⁶. Alicia M. Rafucci señala esta variación del primer al segundo libro de Serrano Plaja, pues si en *Sombra indecisa* “buscaba el amor

grande amor, sobre el cual escribió el poema “Oh mi sangre infalible” [1984, 12], y piensa que “Destierro infinito” es “probablemente anterior” a “Oh mi sangre infalible” [1984, 21].

⁵⁶⁴ Claude Le Bigot, “El aporte nerudiano de *Residencia en la tierra* en la construcción de una identidad poemática: el caso de *Destierro infinito* de A. Serrano Plaja”, *Analecta malucitana*, Málaga, XII, 1 (1990), pp. 77-83. En concreto, Le Bigot se centra en la comparación entre *Destierro infinito* y *Residencia en la tierra* en las páginas 80 a 82 a partir de la adaptación por parte de Serrano Plaja del flujo caótico de Neruda y sus implicaciones sintácticas y rítmicas. También Alicia M. Rafucci enumera, brevemente, algunas coincidencias más generales con Neruda como su visionarismo, que tiene la “capacidad de unir zonas distintas de la experiencia, amplía el campo de sugerencias de la imagen, y acentúa la intensidad del estado de ánimo del poeta, en el cual sus sentidos dominan la percepción del mundo circundante” [1974, 97-98].

⁵⁶⁵ Me refirió de nuevo a su “Homenaje a Juan Ramón”, *Fronte Literario*, Madrid, 3 (5 de mayo 1934), p. 6.

⁵⁶⁶ Sánchez Barbudo, quien considera este poema como el mejor del libro, muestra esta dualidad de los intereses del autor trasvasados al molde literario que se comentaba arriba. Como ya se ha citado, Sánchez Barbudo evoca que “un día me hablaba, ya en 1935, apasionadamente y con ternura, de Lenin primero, y luego de su nuevo y grande amor, sobre el cual escribió el poema “Oh mi sangre infalible” que abre su segundo libro” [1984, 12]. De este modo, lo autobiográfico, la praxis vital, se aína con la literaria tanto en el plano amoroso como en el de los intereses políticos. Sólo ha de recordarse la transformación de los componentes biográficos en su aspiración depurada e idealista en *Sombra indecisa* para tener la mejor muestra del cambio operado.

más allá de lo humano, era una aspiración a un amor puro, abstracto, una categoría del espíritu”, en *Destierro infinito*, el poema inicial “describe un momento de pasión amorosa” con lo que “esta aceptación del gozo del amor humano corresponde en *Destierro infinito* a una aceptación de su condición humana” [Raffucci, 1974, 97 y 99]. A esta característica se suma la influencia puntual en la presente composición del *Cantar de los cantares*⁵⁶⁷. A lo largo de las diez estrofas compuestas en alejandrino libres, se aprovecha esta simbología y entramado bíblico que influye a su vez también en el tratamiento versicular de la composición. Motivos florales como “espigas”, “juncos”, “mirto”, animales como “tortola”, “oveja”, “paloma” o estrofas enteras, demuestran esta cadena de paralelismos⁵⁶⁸. Este tratamiento se destaca con respecto al dado por otros poetas de su promoción al tema amoroso, pues a pesar de la opinión de Vivanco, la coincidencia entre ellos no va más allá de la opción por una poesía amorosa circunstancial:

Así, al mismo tiempo que el libro de Serrano Plaja Manolo [Altolaguirre] publicaba otro niño y otros de Rosales, Panero o Bleiberg. Todos coincidíamos entonces en una poesía amorosa circunstancial, de corte petrarquista, y de vuelta a las formas clásicas, es decir, de espaldas al surrealismo [Serrano Plaja, 1982, 19].

La de Serrano Plaja no es una poesía amorosa de corte petrarquista y expresión clásica, es ya plenamente nerudiana, y en ese sentido determinadamente deudora del surrealismo como también lo estaba siendo la de Miguel Hernández⁵⁶⁹. Un último aspecto conviene ser destacado pues establece un hilo de continuidad con el posterior tratamiento de lo amoroso en *El hombre y el trabajo*. Las constantes alusiones al tú amoroso que se realizan en el poema, muchas de las construcciones que lo describen (“inefable azucena”, brazos como “alas de un tránsito celeste”, “cima de gracia insobornable”) y la insistente aparición del adjetivo puro aplicado a la amada y su significado (“pronunciar, tan puro, tu verdadero nombre”), delimitan un espacio aparte de los otros ámbitos de experiencia del sujeto. El yo

⁵⁶⁷ Aspecto que también apunta Raffucci aunque lo cite únicamente al cierre del poema que “se inspira en la búsqueda amorosa del *Cantar de los cantares*” con lo que “la inspiración en el tema bíblico contribuye al engrandecimiento de la emoción personal” [1974, 99].

⁵⁶⁸ Algunos ejemplos: “cómo espero a mi amada, oh varones del sur, / taciturnos alcaldes, cómo busco a mi amada / por las azules calles de vuestros municipios, / por las plazas azules de los ayuntamientos / busco, aurora, a mi amada” [11]; cf. con “en mi lecho por la noche, busqué al amado de mi corazón; lo busqué, pero no lo encontré. / Me levantaré, recorreré la ciudad, por las calles y las plazas buscaré al amado de mi corazón” del *Cantar de los cantares* (3, 1-2); o “Ven ya: / Mi cámara en tu nombre amor se llama” [12], con otros momentos del *Cantar* (3, 4; 7, 12).

⁵⁶⁹ Claro que en el caso de Hernández el tema llegará a manifestarse como una auténtica explosión del “Eros en la guerra”, como define Serge Safran, que articula cuatro niveles básicos: “la dimensión afectiva y sexual, la dimensión social y profesional, la dimensión metafísica o política y, por fin, la dimensión poética o verbal” [1992, 433-446]; “Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)”, en AA.VV., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 433-446.

que habla en el poema busca una ordenación de su caos vital que se logra gracias a la pureza que define la experiencia amorosa: “con tu pura presencia mi pecho se organiza”, exclama; o también, y recuérdese que la designación lingüística de la amada estaba igualmente ligada a la pureza, “sólo a tu nombre espero por cauce desmedido [...] / para ordenar mi pulso con rumbo hacia tus senos, / sólo a tu leve gesto de inefable azucena” [9]⁵⁷⁰. Sin embargo, esta creencia actual de la inefabilidad purista se coloca en el ámbito de lo amoroso, ya no de lo poético; el espacio de redención alcanzado por el sujeto está al alcance de la acción humana e integrado por una pureza de lo experiencial que incluye no sólo la “azucena”, también la “sangre”, las pulsiones de la carne. Dos esferas, pues, no separadas y si integradas, definen a la amada; la figura amorosa es dadora de orden, de inefabilidad y pureza por aquello que de más humano, pasional y sexual posee:

Como te espero a ti y a tus manos de hueso
y a tu pelo de corza amiga mía
y a tus azules ojos y a tus senos de miel. [11]

Con lo que el poema se cierra, en una clara contraposición integradora de las definiciones relacionadas con este ámbito de la pureza y la inefabilidad que se han dado en las primeras estrofas, con una exaltación del amor en su plano más sexual que, eso sí, no llega a las cotas nerudianas aunque parta de éstas, como queda patente también en la forma organizativa del verso a partir del polisíndeton. El amado se funde en el espacio cerrado e independiente del amor (su “cámara”) con la amada y sabemos así que siente el “tránsito celeste” (recuérdese el tratamiento del mismo motivo en *Sombra indecisa*) que mencionaba al principio del poema a partir de las emociones y actos humanos más materiales y físicos:

y espero sin pudor, tan alto como mis ojos
y con mi mano izquierda la forma de tu cuello
y a tus senos calientes con mi mano derecha
y a tu carne y a ti de yerbabuena
y a tus mejillas tersas y a tu vientre espero
que mi cuerpo transido de pájaros volando
se incendia y llueve sangre y amor o primavera. [12]

Otras nociones anteriores de Serrano Plaja hallan igualmente una reformulación de su significado a partir de su inserción en un plano rehumanizado. El título del libro, y del

⁵⁷⁰ En esto Serrano Plaja se diferencia de Neruda, quien no halla en la posibilidad de la relación amorosa una solución a su caos y confusión. La dependencia con la biografía particular acaso explica esta variante, como también explicaría la distinta importancia que en cada uno de ellos tiene el componente político en su vuelco poético.

segundo poema, alude a la concepción exiliada del hombre de una condición de pureza espiritual que se sigue anhelando. Pervive, pues, la creencia en la condición de ángel caído, pero ahora la misma se proyecta sobre la totalidad de la humanidad⁵⁷¹. Todos estamos desterrados de este paraíso, y lo estamos para siempre, no hay posibilidad de retorno. Ante ello las únicas posibilidades que se nos ofrecen son las que potencien las dimensiones humanas ligadas a la materialidad del mundo, a su “barro miserable”. La muerte es un hecho definitivo y hay quienes “ignoran a los muertos”, sobre éstos que niegan el recuerdo y su humanidad tienen que saltar todos aquéllos que desean encontrarse con “la sorpresa de un corazón que busca / su cuerpo, su vestido”. Muchos ecos guarda esta imagen, desde luego el corazón al desnudo de Baudelaire pero también, y de forma tan significativa, el cuerpo deshabitado de la primera sección de *Sobre los ángeles*, de Alberti, el Lorca de *Poeta en Nueva York* espantado por el dolor del hueco y las “criaturas vestidas ¡sin desnudo!”, el “cuerpo vacío” o “interrogante” cerudiano, el cuerpo desnudo, tan deudor de Lautréamont y Rimbaud, de Alexandre opuesto a la idea de que “la muerte es el vestido”. Parece incuestionable situar esta indagación en la misma línea que estos autores, impresión reforzada de nuevo por el excepcional ejemplo nerudiano de *Residencia en la tierra* quien en “Ritual de mis piernas” constataba que

Las gentes cruzan el mundo en la actualidad
sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida,
y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan al cuerpo,
se habla favorablemente de la ropa,
de pantalones es posible hablar, de trajes,
y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de “señora”),
como por si las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por completo
y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo.
Tienen existencia los trajes, color, forma, diseño,
y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar,
demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en el mundo,
y mi cuerpo vive entre y bajo tantas cosas abatido,
con un pensamiento fijo de esclavitud y cadenas. [168-169]

Otros momentos del poema demuestran también la influencia nerudiana en recursos como el uso de verbos acompañados del pronombre indefinido ‘se’ o la aparición de sustantivos sin aparente relación entre sí: “se agolpa con latidos de fiebre en las arterias, / se esconde o

⁵⁷¹ Teniendo en cuenta las estrechísimas influencias entre Serrano Plaja y Enrique Azcoaga en anteriores momentos, no es descartable que Serrano Plaja tuviera en mente aquella cita de Chateaubriand con la que Azcoaga iniciaba uno de sus artículos de *Hoja literaria*: “El escritor que rehúsa creer en un Dios, autor del universo y juez de los hombres, destierra desde luego de sus obras lo infinito”, “Tablero. Fulgor”, *Hoja literaria (poesía y crítica)*, Madrid (febrero 1933), p. 6.

precipita, vuelve, se desvanece / con forma de paloma, de fervor o de niebla". Junto a ello, Serrano Plaja aboga por una comunión entre todos los seres humanos, y por ello rechaza a todos los que "hieren y se ocultan, / que inundan de tristeza los astros y las horas", ya que de este modo no hacen sino morir dos veces, la muerte del destierro infinito de lo divino y la muerte de su autodesierro al negarse a la solidaridad con los otros. Lo difícil es superar esa nostalgia de lo divino, el "misterio que pesa sobre las venas, / siempre un mudo fantasma de aquel viento lejano, / de aquel impenetrable suceso de la nada". Pero ese peso fantasmal de lo divino puede vencerse de varias maneras, sobre todo a través de la relación amorosa descrita ya en el primer poema y reformulada ahora en un plano de mayor trascendencia donde la actuación individual supone un ejemplo trasladable a todos en un verso de resonancias cernudianas: "hay fantasma que tiembla si el latido se escucha / de una vida en el cuerpo de un cuerpo enamorado". En la última estrofa sintetiza su visión del mundo:

Más acá de los cielos, donde las manos palpan,
donde los ojos buscan y preguntan los labios,
donde la sangre lucha furiosa contra el aire,
los que destierro sufren de la provincia eterna,
[...]
proclaman el derecho de mirarse a los ojos,
de abrasarse las manos con fuego de la tierra
y encontrar en el fondo de su destino amargo
el amor, otras voces, y un sepulcro sincero. [16]

Así pues, sin renunciar a la creencia en una amarga conciencia de la condición humana que desconoce el por qué de su destierro y finitud, la proyección en los otros —tanto en la dimensión individual del amor como en la colectiva que deserec de los comportamientos cerrados, agresivos y temerosos—, es la que finaliza en una muerte verdadera, con sentido, a partir de estas proyecciones del sujeto en los demás. No una muerte falsa como sería si se queda lastrada por una nostalgia del estado previo al destierro que hiciera inoperante su vida en la tierra, pues como señala Cano Ballesta, este poema que da título al libro "refleja ya el arraigo del poeta en las realidades terrestres y la renuncia a un más allá metafísico" [Cano Ballesta, 1996, 34]. Así readapta Serrano Plaja su conciencia inicial de lo humano en una lectura proyectada a la comunión con los demás. La obsesión por la muerte es una constante en el autor, *Sombra indecisa* estaba dedicada a la su madre muerta y sabemos por Sánchez Barbudo que vivía por entonces con "su padre, ya viejo, con su hermano mayor, a quien adoraba y que era el que sostenía a la familia, y con una hermana algo menor que él, que estaba enferma y murió pronto" [1984, 12]. Si se mencionan estos datos

no es para dar una explicación biográfica de los poemas, sino para mostrar la unión entre experiencia personal y poética y las diferencias que existen en el tratamiento del tema de la muerte de *Sombra indecisa* a *Destierro infinito*, diferencias que crecen después también con *El hombre y el trabajo* y la producción exiliada⁵⁷².

El siguiente poema amplifica algunos resultados que tienen su origen en esta concepción de la humanidad, de ahí su título "Presagio de la tierra", una extensa composición. Se ha considerado por parte de algunos comentarios que no aporta, sustancialmente, nada nuevo en el desarrollo del libro. Antonio Sánchez Barbudo lo cree una continuación del poema anterior, "un reconocer la realidad, la tierra, la vida, con sus dolores, bellezas; y con la muerte, el tiempo {...}. Tiene bellos versos, a menudo bastante nerudianos, pero es poema demasiado largo, y resulta repetitivo y difuso" [1984, 22]. En efecto, el poema es muy extenso, ciento treinta y cuatro versos divididos en tres partes, que culminan en una aceptación plena del mundo real, material, pues es la tierra escenario y testigo de todo lo que atañe al ser humano: su destierro, su dolor, su proyección en el amor y en los otros (vv. 15-20) y su muerte (v. 39). Pero hay también una serie de concreciones que sí aportan elementos cruciales para entender la conclusión del libro. Raffucci opina que simplemente se da una reiteración del tema del destierro "aceptando la derrota. [...] Como resultado de la aceptación de su destino, entra en el mundo de lo real al cual se abraza al final del poema" [1974, 99-100]. Sin embargo parece tratarse de una impresión equivocada, no hay una aceptación resignada sino superadora, y no se trata de un abrazo inconcreto al mundo real en bloque sino de una concreción de este abrazo al mundo a partir del compromiso del yo ante las injusticias sociales que contempla. En el poema se nos explica el proceso de crisis que ha vivido el sujeto poético anteriormente; va exponiendo todo aquello que sabe, lo que "yo sé qué yo sabía" y "que ignoraba", hasta que llega a la duda de cualquier certeza del pasado ("ya ni sé que sabía"). Pero de una cosa sí está seguro, y es lo que anuncia la posterior temática que cierra el libro y nos introduce ya en un claro tono y temática de compromiso efectivo:

Pero noto a mi espalda
fatal desasosiego que gobierna campanas clamorosas y alaridos nocturnos,
me siento rodeado de palabras candentes como hierros al rojo,
de gritos y disparos y cárceles hirviendo

⁵⁷²Ya en su último proyecto poético, una evidente recuperación de su pasado, de sus muertos, como él afirma, Serrano Plaja recuerda esta serie de pérdidas a las que se sumarán las del padre y el hermano mayor, léase "Los álamos oscuros y La goma de borrar", *Papeles de San Arnauans*, Palma de Mallorca, XV, Tomo I.VIII, 173 (agosto 1970), pp. 131-145, reproducido en *Los álamos oscuros* [1982, esp. 39-40].

La alusión en el poema de Serrano Plaja al ambiente político y social que desembocó en los hechos de octubre es evidente y alcanza su máxima expresión en el siguiente poema, "Elegía", que cierra *Destierro infinito*. Parece concretarse en esta forma más explícita de referirse a estos hechos esa voluntad de acercar el discurso nerudiano a una expresión más directa, de mayor y evidente sentido político y compromiso explícito⁵⁷³. Es la convulsión de estos hechos que aluden con claridad a los sucesos políticos de la represión durante el bienio negro la que provoca una delimitación de su relación con lo material más ligada a su realidad inmediata. Si antes ya tenía claro su proyección en los otros a partir de una conciencia del dolor común que los une, ahora este dolor se concreta desde una visión de altura: "mis ojos cruzan montes, lloran pueblos". El poeta, desde ahí, va a rechazar la tentación de una actitud evasiva que lo aleje de la tierra:

qué niebla fugitiva me invita de lejos a escaparme,
a olvidarme de ti para olvidarme
y a mentir

y opta por la denuncia del dolor compartido: "a clamar y a sufrir a torrentes por tu ofendida sangre sin olvido". Una nueva aurora le invita a esta actitud de un inequívoco compromiso marxista en comunión con la tierra en términos de fructificación, no de muerte, que supone asimismo la comunión con el proletariado a partir de la celebración con sus aspectos más materiales como pueden ser la comida y el trabajo más humildes, clara anticipación de lo que ya está desarrollando en poemas de su futuro *El hombre y el trabajo*:

!Oh Tierra, vida, Tierra!
Firmísimos crepúsculos me invitan a romperme las manos en tu entraña sin
ademán de muerte,
a medir con mi rostro el calor de tu carne me convidan azules asperezas
y a ofrecer en tu nombre me obligan con humildad de barro,
me someten, me ordenan, me someto,
me obligo a celebrarte con aceite y con pan
y con fervor de mayo entre mis manos. [24]

La estrofa cohesionada la estructura del poema, pues recoge las tres tierras iniciales cantadas en la primera sección del poema: "Tierra o amor tres veces. / Tierra tres veces. Tierra, (...) Y hasta sentir que la lengua es sólo tierra, / tierra y tierra y tierra" [17]. Esas tres tierras

⁵⁷³ La comparación con la última sección de "Estatuto del vino" de Neruda es, en este sentido, muy iluminadora. Confróntese el poema de Serrano Plaja con los versos finales (80-108) del tercero de los Cantos materiales de Neruda, cuyas traslaciones alegóricas y simbólicas explica con claridad Hernán Loyola en las notas de su edición a *Residencia en la tierra* [1991, 270-272].

pasan a articularse con esa "vida" que alude a la dimensión del yo personal ("me invitan a romperme"), al nuevo lenguaje ("azules asperezas") y a la nueva dimensión de lo colectivo contenida en la humildad del barro, el aceite, el pan, el fervor de mayo. El final del poema se cierra con una nueva invocación al amor como compensación de la limitación humana de la muerte⁵⁷⁴. En su conjunto, el poema supone una progresión en la organicidad interna del libro y en el conjunto de la trayectoria de su autor, pues aquí Serrano Plaja modifica, mediante una acción ideológica concreta, marxista, lo que hasta hace no mucho, recuérdese, transitaba por una acción más cercana a los principios anarquistas y nietzscheanos que se derivaban de aquel comentario de marzo de 1933 acerca de la teoría de la relatividad de Einstein como correspondencia de la física a la "moral terrestre" de Nietzsche⁵⁷⁵. La crisis religiosa que biográficamente se justificaba en la muerte de familiares y amigos y que hallaba justa correspondencia en una crisis de lenguaje y pensamiento estético, da un paso más en su resolución; por decirlo así, transitamos de las cercanías al anarquismo y la fascinación por Nietzsche, a la práctica comunista y al estudio de teóricos marxistas.

Por ello se trata de un poema en el que también encontramos asimiladas las lecciones formales que la influencia nerudiana inevitablemente transmite: léxico, de nuevo el polisíndeton, los paralelismos, las anáforas, el uso del pronombre 'se' más verbo, la utilización de la forma impersonal 'hay' de manera recurrente...: "Yo sé que hay hombre puros, / [...] Yo sé que hay una vida que se nubla. [...] Yo sé que hay una vida y otra vida y otra / y una flor y otro fuego que doblan la cabeza, [...] Y sé que hay ciertas vidas / [...]" [19-20]. También aparecen imágenes con ecos surreales:

pero miro, contemplo, me siento penetrado
de buques y naufragios perdidos en los mares,
de esa tripulación que hoy duerme entre las algas con las manos crispadas
y sus huesos yacentes florecidos de líquenes y musgos
sometidos a una ancla sin objeto

⁵⁷⁴ Es muy interesante confrontar también la lectura del poema de Serrano Plaja con otro de Alberti, que sin duda influye al primero, para entender quizás mejor la crítica posterior del autor de *El poeta en la calle* al presente libro de Serrano Plaja. Se trata de "La lucha por la tierra" (escrito en 1933 y publicado por primera vez en *Consignar*, Madrid, Ediciones Octubre, 1933 [Alberti, 1988, 527-528]. Lleva una significativa introducción, no mantenida en posteriores ediciones, "Aquí se expresa, a gritos, un campesino consciente, después de su transformación antireligiosa", y reproduzco unos versos: "Pero ahora, Señor, una hoz te ha segado la cabeza / y un martillo de un golpe ha derribado tu trono para siempre. / [...] / No es en ti, / no es en aquellos que se venden y negocian contigo / en quienes pensamos cuando de sol a sol las horas y el cansancio nos refuerzan el odio. / Esa patria tejana no entierra sus cimientas en las nubes. / la pisamos, / la reconocen nuestros pies, / espera y grita bajo ellos: / LA TIERRA".

⁵⁷⁵ "Al borde Einstein", *Haja Literaria*, Madrid (marzo 1933), pp. 3 y 5.

y a una brújula inerte sin rumbo ni derrota⁵⁷⁶.

Y, por descontado, el uso del verso libre. Como señala José Domínguez Caparrós, “rítmicamente, el verso libre se caracteriza por una segmentación del discurso que aísla unidades de imágenes, de figuras, de pensamientos. Por eso, el ritmo del verso libre, se basa en repeticiones no sólo fónicas [...] sino también sintácticas y semánticas”⁵⁷⁷. Algo fácilmente detectable en algunos momentos de estos poemas claramente versolibristas y que con el aislamiento de estas unidades mencionadas por Domínguez Caparrós están indicando, en el caso concreto de Serrano Plaja, una capacidad mayor para sintetizar los nuevos conceptos aprendidos en su formación intelectual, una mayor claridad expositiva deudora de una estructuración marxista de su pensamiento político y, consecuentemente, manifestada en todos los órdenes, formales y de contenido, de su producción. En la versificación libre el ritmo obedece a entidades sintácticas y la unidad versal no tiene un ritmo autónomo sino que depende de las unidades que la preceden y la siguen, el “ritmo en cadena”, según denominación de Amado Alonso. Alonso fue precisamente quien descubrió en el verso libre de Neruda su tendencia al alejandrino [85] y el alejandrino libre es el molde versicular escogido con mayor frecuencia por Serrano Plaja en este poemario —los dos primeros poemas se escriben únicamente con este verso y los otros dos tienden, en combinación con otros, también a este uso, con combinaciones de heptasílabos sueltos o de secuencias de versos de veintiún sílabas—, lo que marca una notable efectividad con respecto a la poco equilibrada experimentación formal de su primer libro. Efectividad que se desarrolla a partir de los ejemplos de Neruda y luego, en su siguiente etapa, del hexámetro clásico y del verso libre de Whitman⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ En muchos poemas residenciales de Neruda se pueden encontrar imágenes de este tipo, véanse, por ejemplo, “El fantasma del buque de carga”, “El sur del océano”, “El reloj caído en el mar”...

⁵⁷⁷ José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 185-186.

⁵⁷⁸ Para Navarro Tomás, el versolibrismo también tiene por base unidades rítmicas tradicionales que obedecen a dos modalidades distintas; una de “límites menos dilatados”, donde la unidad versal predomina en el uso de las medida de 7, 9 y 11 sílabas, y otra “de cuadro más amplio”, con unidad compuesta por más de 15 y aun de 20 sílabas, *Métrica española* [488], estudio que desglosa magistralmente toda esta serie de procedimientos. Otros críticos han considerado igualmente tendencias en otros poetas que practican el versolibrismo: Huidobro al heptasílabo, Aleixandre al endecasílabo, Lora al endecasílabo y el octosílabo... Puede consultarse también el estudio de Isabel Paraiso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1985, que dedica su capítulo III específicamente a “El versículo whitmaniano”, indicando que al modelo de Whitman le suma Neruda “una cualidad personal, la imaginación prolífica e impetuosa, que le añade un cruce con el verso de imágenes propio de las vanguardias” [250]. Igualmente, Paraiso considera que el verso libre whitmaniano - el *verser* francés, que para ella es el verso libre caracterizado por el ritmo paralelístico del pensamiento que, nacido de la Biblia (y recuérdese el primer poema de *Destierro infinito* y su inspiración bíblica), es incorporado por Whitman a la poesía moderna— es el practicado por Aleixandre, Dámaso Alonso y Cernuda, el primero y el tercero más que probables

El poema de más antigua redacción parece ser el dedicado a Aida Lafuente. Sobre él, Serrano Plaja hizo algunas declaraciones interesantes. La primera, corrobora su momento de creación, cuando hace alusión a la influencia de la decisión política de Alberti y la aparición de *Octubre*, dice: “no recuerdo ahora si fue en sus páginas donde publiqué el poema de Aida Lafuente, pero de cualquier manera ese poema es, en mí, la expresión de aquel momento”⁵⁷⁹ [Aznar Soler, 1987a, 379]. La segunda declaración define la progresión del segundo poemario en relación con *Sombra indecisa*: “Destierro infinito, cuyo título es desafortunado, es un intento más serio y definido. Lo político y lo literario empiezan a fundirse como puede verse en el poema ‘Aida Lafuente’” [Caudet, 1975, 16].

El poema lleva por título “Elegía” y como subtítulo “(Aida Lafuente, 13 de Octubre de 1934)”. Ya se comentó el impacto de la revolución de octubre en nuestros intelectuales y cómo este hecho generó una avalancha de composiciones poéticas, centradas muchas de ellas en el símbolo revolucionario en que acabó convirtiéndose la joven militante comunista⁵⁸⁰. Es precisamente la comparación con otros poemas como los de Pla y Beltrán o Rafael Alberti, lo que ilumina la diferenciación del enfoque que Serrano Plaja da al tema. Los primeros contribuyen a la mitificación de la figura de Aida Lafuente pero sin ir más allá en su denuncia. Alberti mediante la repetición del verso “la quiero desenterrar,” explicita el uso de su muerte como símbolo de la revolución para que ésta no caiga en el vacío y represente la lucha de todos los revolucionarios: “Moja en su sangre la mano / y que los muros, minero, / repitan este letrero: / ¡Viva el Octubre asturiano!”⁵⁸¹. Pla y Beltrán, por su parte, a pesar de que el poema sea la “expresión elegíaca del dolor que embarga al poeta por la muerte de la heroína”, también concluye en una transformación de su muerte en “una esperanza de una victoria futura de las ideas y valores por los cuales luchó” que el cierre del poema expresa así: “Aida Lafuente, camarada, / ¡los obreros de

influencias en Serrano Plaja. Miguel Ángel García dedica unas sugestivas páginas a la cuestión en “Versolibrismo y fin de una mitología” [2001, 223-244].

⁵⁷⁹ El poema no fue publicado en *Octubre*, ni tampoco, hasta donde se ha podido averiguar, en ninguna otra revista hasta su integración en *Destierro infinito*. Según se informa en la sección “Revista de revistas” de la malagueña *Sur*, existe una colaboración de Arturo Serrano Plaja en *Después*, “revista de los escritores y artistas revolucionarios de Asturias. Colaboran W. Roces, Javier Bueno, Serrano Plaja, Renau, Sender y otros” (*Sur*, 1 (diciembre 1935), p. 15), publicación editada en Oviedo que ha sido imposible localizar pero que quizás pudiera ser el lugar de publicación confusamente recordado por el autor.

⁵⁸⁰ Se pueden consultar los textos que aporta Manuel Aznar Soler en “La revolución asturiana de octubre de 1934 y la literatura española” [1984, 86-104].

⁵⁸¹ Rafael Alberti, “Libertaria Lafuente”, de *El poeta en la calle (1931-1935)* [1988, 543].

España te proclamamos nuestra madre!⁵⁸². Serrano Plaja efectúa un uso bien distinto del trágico episodio, Aída Lafuente y su sacrificio también van a ser reinterpretados como símbolo revolucionario, pero entendida esta revolución en la clave manifestada en su “Homenaje a Juan Ramón”. El tiempo de redacción del poema parece coincidir con este momento de su reflexión poética, basta la comparación entre los versos y la teoría:

Porque un clamor oculto de anónima pureza
con números y nombre de llanto por palabras
se anuncia en ese instante de turbio desconsuelo,
por entre los escombros y desoladas ruinas,
solamente a los ojos purísimos y al aire. [27]

El poeta traslada sus ansias de pureza al ámbito del dolor colectivo, varía el ámbito de su experiencia estética pues la asimila a aquello que impulsa su actividad en la praxis vital. Para él, la escritura del poema es su forma de expresión comprometida, pues está expresando en ella la situación de ruinas actual y su creencia en un espacio renovado y puro situado en el porvenir, posterior a la destrucción del sistema que rige la explotación proletaria de la realidad actual:

Hoy, es un día de sangre y ruinas. El poeta tiene que percibir la flor, que siempre es la poesía, a través de ellas. Tiene que presentir una flor como sangre en su poesía. Para lo cual es preciso sentir primero la sangre y la batalla. Y no sólo la batalla, sino la necesidad de ganarla, la necesidad de, a través de las ruinas actuales, ansiar un campo donde la flor sea posible.

Lograr este espacio edénico posrevolucionario exige la lucha, la entrega, el dolor o en este caso el sacrificio de la muerte:

En esa hora espantosa de redención a sangre,
en ese día implacable de fuego desmedido
[...]
Como señal sincera solo a los impecables
que con dolor esperan para entregarse al duro
destino decretado en el silencio,
con vocación de muerte, con sed ingobernable
de muerte y sacrificio y de tortura
al más puro prestigio frenético del llanto. [26-27]⁵⁸³

O lo que es lo mismo, según expresión del “Homenaje a Juan Ramón”:

⁵⁸² Manuel Aznar Soler, “Estudio introductorio” a Pascual Pla y Beltrán, *Antología poética (1930-1961)*, op. cit., p. 38. El poema se publicó por primera vez en *Nueva Cultura*, Valencia, 11 (marzo-abril 1936), p. 19, p. 161 de esta edición.

⁵⁸³ El eco de la rebeldía individualista de *Sombra indecisa*, que a veces se proyecta en una difusa colectividad, es evidente. Recuérdense expresiones del primer poemario como las de que ha “sonado la hora de la justicia y la injusticia”, ha “llegado la hora del odio”, “¡preparaos a llamarnos asesinos! [...] ¡vamos a caer, los unos al lado de los otros, / muertos, confundidos!” [1934, 17-18].

Y sabiendo que la batalla es obligado paso anterior a la victoria, preciso es no considerarle como tránsito que desmoralice, sino moviéndose en ella con toda libertad, aceptándole con alegría: sabiéndola, en suma, como suceso de un destino en marcha.

Al tratar como tema poético la muerte de Aida Lafuente, asume su objetivo de escribir una poesía que no es solamente "poética, sino que han de estar en ella latentes valores de historia y de humanidad". Estas pretensiones se lograban, recuérdese, gracias a la elección de una colectividad muy concreta (la del "proletariado universal en pie de guerra") y al asumir el contenido de esta materia poética que se recibe de los "otros": "una nueva poesía, aunque nos la entreguen manchada, sucia, de sangre y miseria", como manchada está la experiencia de Lafuente, representante de este proletariado revolucionario en lucha para superar su actual estado de explotación. De Aida Lafuente, como persona intrahistórica, sólo permanecen en el recuerdo de la voz colectiva que asume Serrano Plaja en el poema con el uso de un "nos", "cifras sombrías / o números horribles", es decir sus dieciséis años y los once disparos que acabaron con su vida. Mas su gesto heroico individual es el que provoca el llamamiento "a coro" de los otros, lo que justifica su muerte, al igual que la poesía había de abandonar una única "sensibilidad poética por grande que ésta sea" y situarse "en la calle, en la peor suciedad y en la mayor barbarie" ya que de este modo se proyecta "hacia un horizonte claro y limpio de su propio y heroico destino", como de nuevo apuntaba en "Homenaje a Juan Ramón". Si Serrano Plaja se hubiera detenido en este punto, su poema, a pesar de un tono definido por una melancolía de claro regusto romántico, ya hubiera concluido en una línea superior en alcance a la de Alberti o Pla y Beltrán. Sin embargo, el cierre del poema, sin contradecir estas expectativas de su nueva corona poética, amplía la reflexión al no relegar la dimensión del significado de esta muerte:

Pero tú ¿dónde?
¿Dónde buscar el aire más puro de tu ejemplo?
¿En qué distrito habita, tu sangre, de la muerte?
¿Dónde la esclarecida fiebre de tu mirada,
Aida Lafuente?

¿Dónde, dónde? ¡Contesta!
Nada. Solamente el silencio
responde con su voz irrevocable. [29]

La superación de la finitud humana se logra, como se anotó, de la forma explicada en poemas como los publicados en 1616 o en otros de *Destierra infinito*. Ahora en esta

“Elegía” se están probando los mecanismos de una poética que aspira al apoyo revolucionario. Este final recuerda mucho a otra composición del Serrano Plaja de *Hoja literaria*, también escrita a raíz de una muerte, la del anarquista Jesús Bregel González, asesinado por la Guardia Civil en la Plaza de las Ventas, según informa Francisco Caudet⁵⁸⁴. Escribe por este motivo una prosa poética donde realiza interrogaciones similares: “¿Dónde ya, tu fe de marinero que no encuentro? ¿Dónde tu emoción de sol noruego, rojo, perfilando en icebergs tu rebeldía?”. Sin embargo algo ha variado sustancialmente, pues este texto se ofrece al amigo muerto “en recuerdo de nuestros tristes y exaltados paseos del crepúsculo. A ti, en pretendida reivindicación de tu vida tan maltrecha. A ti, Bregel, insospechado y puro ante ti mismo”⁵⁸⁵. La voluntad no es la de proyectar el sentido de esta muerte más allá de una puntual denuncia y de un homenaje, como escribe Caudet, “la necesidad de desahogarse prima sobre la obligación de comunicar y de crear un contenido. La relación y la responsabilidad moral que ha de existir entre la creación y la función integradora del arte es, de esta suerte, sacrificada” [Serrano Plaja, 1978, XXI]. A pesar de ello, tal y como se ha destacado, sin renunciar a la expresión sentimental y humana del dolor individual y la desazón ante la muerte, puede ahora mitificar, simbolizar a la vez en la tragedia de Lafuente una lucha de carácter histórico y colectivo⁵⁸⁶. Serrano Plaja consigue ya, de este modo, superar las limitaciones de un modelo estricto en la línea del “realismo socialista”, pongamos por caso, con su conciliación de lo individual y lo colectivo, del sentimiento de dolor íntimo y su aprovechamiento en la proyección de los ideales revolucionarios.

Que Serrano Plaja cierre este segundo libro con semejante poema obedece a su voluntad de reafirmación de la línea escogida a mediados de 1933. Porque con la composición elegíaca final, la selección de poemas adquiere un sentido que hubiera podido ser otro muy distinto con la lectura exclusiva de poemas amorosos como el que abre el libro. Por el contrario, las tres composiciones de *Destierro infinito* adquieren una lectura coherente en la progresiva concreción del compromiso de su autor con los aspectos más

⁵⁸⁴ Francisco Caudet añade más datos: “Bregel González fue amigo de Serrano Plaja, en la época en que éste era anarquista. [...] Toda la prensa se hizo eco del suceso. De hecho, Serrano Plaja encabeza su escrito citando un texto de *La Voz*, 9 de mayo, sobre tal muerte” [Serrano Plaja, 1978, XXII, n. 20].

⁵⁸⁵ Arturo Serrano Plaja. “En la mar que es el morir”. *Hoja literaria*, Madrid (mayo 1933), p. 9. Una muestra más, pese a sus limitaciones, de las tendencias ya encarriladas hacia el compromiso revolucionario de Serrano Plaja antes del logro de una madurez ideológica y estética.

⁵⁸⁶ Como apunta Caudet, su muerte es “resultado fatal de una situación límite, creada por los que usurpan los medios de producción y explotan y abusan de quienes los producen. Señalar esto, decirlo, es más revolucionario que limitarse a lamentar, de forma retórica, la mera injusticia hecha a un ser humano” [Serrano Plaja, 1978, XXV].

humanos de la realidad. Primero, el tratamiento de lo amoroso desde la sensualidad de la carne y los pulsos de la sangre. Segundo, el análisis de la significación que se le da ahora a la creencia de un destierro infinito de la condición humana —bien diferente de anteriores interpretaciones—, donde se acepta al dolor y a la muerte a partir del vuelco en los otros, en la comunión entendida maltrauxianamente. Y tercero, el conocimiento de la materialidad en todas sus gradaciones —las mismas que van desde la Tierra hasta el humilde barro como expresión máxima de ello — que constituye lo real y que lleva al despertar de una conciencia política que culmina con el ejemplo práctico de la “Elegía”, evidencia de su fe en una futura solución revolucionaria.

Así se entiende en el significado global que se da a la lectura del libro en algunos comentarios de la época: “Acaba de publicar Arturo Serrano Plaja un libro que constituye indudablemente una revelación poética y afianza la personalidad literaria de su autor. [...] Ensayista y comentador de letras con un indudable sentido político, es también ahora a la plena luz de este libro un poeta completo, que ha sabido encontrar su acento propio, peculiar, de una fuerza y una profundidad indudables. Se titula el presente libro *Destierro infinito* y es como un canto trepidante en la esperanza de una hora mejor”⁵⁸⁷.

3.4.1. — LA RECEPCIÓN DE *DESTIERRO INFINITO* POR PARTE DE RAFAEL ALBERTI: ¿UN REPROCHE ENCUBIERTO A NERUDA?

Otra cosa bien distinta, sin embargo, interpretó Rafael Alberti en la reseña que escribió al libro⁵⁸⁸. Un juicio que ha influido, con mucha probabilidad, en el demérito posterior de un poemario que merece más atención. Alberti parece aprovechar la ocasión que le brinda la publicación del libro de Serrano Plaja para elaborar casi un manifiesto poético dirigido a los nuevos escritores jóvenes. Vayamos por partes. Comienza Alberti aludiendo a su amistad personal con el autor desde hace ya muchos años y la vinculación cierta que desde ahí conoce entre su vida y obra que le llevan a “a preferir como tema de la primera página de su *Destierro infinito* el conocido alejandrino de Baudelaire”, que ya se mencionó en otro momento: “Yo sé que el dolor es la única nobleza”. A partir de ahí, Alberti reprocha a Serrano Plaja que esta convicción haya quedado sólo, como en el poeta francés, circunscrita al ámbito de su individualidad: “*Destierro infinito*, hace también de su

⁵⁸⁷ “Micrófono. Arturo Serrano Plaja”, *El Heraldó de Madrid*, Madrid (18 de junio 1936), p. 7.

⁵⁸⁸ Rafael Alberti, “*Destierro infinito* de Arturo Serrano Plaja”, *El Sol*, Madrid, XX, 5873 (19 de junio 1936), p. 2. Ha sido reproducida en la selección de textos de Alberti de Robert Marrast, *Prosas encontradas*, Madrid, Ayuso, 1973², pp. 187-191.

dolor íntimo, apasionado, enamorado, suyo exclusivamente, la "única nobleza". Pero la atmósfera de este mundo poético pertenece aún a la autobiografía, privada, oscura, clara o nebulosa de casi todos los poetas, españoles o no; de mi generación y la inmediata"⁵⁸⁹. Alberti no parece tener en cuenta, a pesar de lo que ha afirmado poco antes, que lo autobiográfico es punto de partida en el trayecto del libro, y lo que realiza es una lectura global de la tradición poética, no del caso concreto de Serrano Plaja. Lo más curioso, y luego se verá el por qué, es que Alberti contraponga a esto la poesía de Neruda: "no hay que olvidar la voz reciente, como salida a borbotones de una imprevista cueva de sangre, del poeta, sin duda hoy el más grande de la América hispana, Pablo Neruda". Alberti, acto seguido, establece una división excluyente entre dos tipos de poesía a partir de la asunción del dolor y, claro está, opta por una de estas opciones:

Existe el dolor individual y el dolor colectivo; el poeta, como expresión del suyo propio, y el que expresa, sufriendolo también, el de los demás. Yo hoy me encuentro más cerca de este último, de este nuevo camino, por él espero, siento y palpo que llegará a nosotros —ya está a punto de dejar la carretera— la gran voz que nos diferenciará profundamente de lo hasta ese momento cantado o dicho. Hay que arriesgarse, hay que aventurarse, hay que explorar hasta perderse o incluso hasta morir⁵⁹⁰.

Esta declaración de principios es justa y oportuna teniendo en cuenta el estado de cosas que define al presente momento de la literatura española y europea. Lo que no lo es tanto, es que el comentario que viene a continuación se establezca a partir del ejemplo de Serrano Plaja:

Da rabia ver tanto conformismo, tanto versolibrismo pasado por el de los demás, tanta inercia y tanta butaca en la más reciente juventud de poetas españoles. Si es verdad que hay un muro delante, real o puesto, rompedlo vosotros mismos, rompedlo a cabezazos o a patadas; detrás, por lo menos, aparecerán el campo, el mar o el precipicio, retumbando de inmensas realidades, que veréis, si sois hombres, si queréis recibir o merecer este imponente título. Ahí está, con todo su dramatismo, su todavía inexpressada angustia. Son de todos los que seáis capaces de levantaros, de sacudir ese reuma prematuro que muchos, por cobardía o pereza,

⁵⁸⁹ En algunos momentos de su comentario, Alberti parece tener en cuenta más que lo expuesto por Serrano Plaja en *Destierro infinito*, las reflexiones que publicó éste a raíz de la edición de *La realidad y el deseo* de Cernuda en el diario *El Sol* pocos días antes de esta reseña del gaditano. En su ensayo, Serrano Plaja cita de nuevo el alejandrino de Baudelaire; "La Poesía. Notas a la poesía de Luis Cernuda", *El Sol*, Madrid, XX, 5845 (17 de mayo 1936), p. 2 y "La Poesía. Notas a la poesía de Luis Cernuda", *El Sol*, Madrid, XX, 5860 (4 de junio 1936), p. 2.

⁵⁹⁰ Como indica Antonio Jiménez Millán, Alberti, que regresa a España a principios de 1936 y participa activamente en la campaña del Frente Popular, está expresando en esta crítica "su confianza en la práctica de la poesía revolucionaria" del tipo que él ha llevado a término en su reciente *13 bandas y 48 estrellas* (1984, 147). Sobre este poemario de Alberti véase el prólogo a la edición que de él escribiera Aurora de Albornoz, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 11-35.

padecéis. Se avecina algo que puede empujaros definitivamente o para siempre hundiros; algo que va a juzgaros sin piedad, arrancándoos o dejándoos como ejemplo en la memoria futura.

Ninguna de estas imputaciones se pueden trasladar a Serrano Plaja, por eso Alberti matiza seguidamente que éste es consciente de cuál es la buena dirección, pues aunque se halla en el "prólogo de su vida poética, ya ha comprendido que atravesar a pie un túnel supone lentitud y peligro de muerte. Yo sé bien su camino, y él aún mejor que yo, después de esta primera oscuridad, salvada a la salida". Y para Alberti esta salida se halla "más bien quizá que en la 'Elegía a Aida Lafuente' en su *Destierro infinito*, en 'Estos son los oficios', largo poema publicado en *Caballo verde*", porque con este último, "la poesía empieza a obedecer a una necesidad, a servir, a ser útil". Se han analizado los distintos puntos de partida, tratamiento y significación que se daban, poéticamente hablando, en el tratamiento del mismo tema de la muerte de Lafuente en el caso de Alberti y de Serrano Plaja. Si se añade, como se ha indicado, que la lectura más comprometida de *Destierro infinito* se establece gracias precisamente a la proyección que el resto de poemas adquieren con esta "Elegía" final, no sorprende la disensión de Alberti respecto de la capacidad revolucionaria del libro de Serrano Plaja. Alberti está pugna por una poesía de efectividad inmediata, por una literatura que sea un "arma viva", engrandecida y limitada por su dependencia con el presente más cercano; Serrano Plaja, por contra, pretende una elaboración artística de más calado, de mayor elaboración, de aliento comprometido más largo y profundo y, por ello, en apariencia menos directa⁵⁹¹. Serrano Plaja consideraba en este sentido al evaluar el sentido de la crítica albertiana a su libro muchos años después que:

a Alberti, es la primera vez que lo digo en voz alta, le faltó quizá un poco de generosidad en ese momento. Aunque dice las cosas como son, no lo dice todo. Incluso él, que había iniciado el proceso, no pretendo negarle nada, nunca había intentado hacer lo que yo intenté: una poesía directamente relacionada por dentro, que fuera expresión interna de una preocupación política. Él se contentó con poner en música comunista, digamos, una poesía. Luego eso se va transformando y se va impregnando. De manera que a larga distancia podría tener yo una actitud de queja más bien, criticar que él no señalara el intento que se produjo por primera vez en España de hacer una poesía que fuera en contacto con el

⁵⁹¹ Concha Argente precisa que el origen de la idea de "literatura como arma" está en los pensamientos expuestos por Plejanov luego recogidos "por la mayor parte de los políticos en periodos revolucionarios". Como destaca también ella, "cuando de esta tendencia general se pasa a la práctica vemos como aquella se hace norma apriorística que exige la sumisión y renuncia del artista en aras de su interés de clase", en *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Universidad de Granada, Granada, 1986, p. 266. Una ortodoxia que difícilmente se podía dar en Serrano Plaja teniendo en cuenta cual ha sido su abierta aproximación al compromiso del intelectual ya desde 1933.

mundo revolucionario, pero que no abdicara de una preocupación poética. No pretendo decir que yo lo haya conseguido, porque eso sería estúpido y pretencioso por mi parte, pero sí que probablemente haya sido uno de los primeros o el primero que lo haya intentado. En términos de lengua española, quien primero lo ha conseguido eso y mejor que nadie, creo yo, ha sido César Vallejo [Caudet, 1975, 16].

Es injusta la consideración de la poesía de Alberti simplemente como “música comunista”, es evidente que logra mucho más, a pesar de lo perecedero de muchas composiciones de esos años, en una larga lista de poemas. Sin embargo, en todo lo demás, a pesar del lugar del que procede el comentario, el propio sujeto y objeto de las críticas, sus apreciaciones son bastante exactas. Como también parece serlo la opinión de Sánchez Barbudo, más allá también de los lazos de amistad con Serrano Plaja, de que Alberti tuvo la posibilidad de haber dicho algo más del libro o acaso haber seleccionado otra serie de creaciones que ejemplificaban mejor el blanco de sus críticas:

Pudo haber dicho algo siquiera de algunos versos de *Destierro infinito*. Y si la poesía de este libro era condenable, desde su punto de vista, y merecía sólo el silencio, por ser autobiográfica, anatoria y poco o nada social, lo mismo podría haberse dicho de la de otros varios poetas que Alberti admiraba como Aleixandre, o Cernuda [...], o de *El rayo que no cesa*, que Miguel Hernández publicó ese mismo año de 1936 [Sánchez Barbudo, 1984, 23]

Es más, la crítica de Alberti se podía haber ejercido sobre el tipo de poesía que Neruda estaba elaborando en aquellos mismos años, igualmente autobiográfica, que coloca asimismo la experiencia amorosa como centro, ya sea en tanto que posibilidad frustrada de ordenación, ya sea como disgregación del sujeto que a partir de ahí explora otras vías de superación de su caos interior, una poesía que refleja los sucesos de la realidad inmediata como la revolución de octubre de forma muy similar a la que Serrano Plaja realiza para aludir a ello en su poema “Presagio de la tierra”⁵⁹².

Algo se ha dicho ya sobre la llegada de Pablo Neruda a Madrid y su impacto en la sociedad literaria. En octubre de 1935 saldrá a la calle el primer número de *Caballo verde para la poesía* con un manifiesto antológico, “Sobre una poesía sin pureza”. No me voy a

⁵⁹² Véanse las anotaciones que al respecto de este último hecho realiza Hernán de Loyola en poemas como “El desenterrado”, “Vuelve el otoño”, “Estatuo del vino” o “La calle destruida”. Además, como matiza el crítico, “Neruda no es hombre de compromisos fáciles, tanto menos en tan delicado terreno. En efecto, la consolidación del paso inicial —su inequívoca explicitación en la escritura— vendrá sólo con la guerra civil” [Neruda, 1991, 53 y ss.]. Concretamente, hasta “El Canto a las madres de los milicianos” (*El mano azul*, Madrid, 5 (24 de septiembre 1936), p. 2, publicado sin firmar y que luego entraría a formar parte de su libro de 1937 *España en el corazón*, no se explicita su temática poética comprometida y revolucionaria.

detener demasiado en el archiconocido y comentado manifiesto, pero sí conviene tener en cuenta algunas apreciaciones ante la abundancia o extensión del tópico de que con ello se iniciaba en la poesía española una nueva tendencia impura de nuestra poesía. Como López de Abiada ha recordado, no siempre se han tenido en cuenta las aportaciones teórico-literarias que desde mediados de los años veinte, y algo de esto ya se había visto que ocurre con frecuencia, venían sucediéndose en la literatura española desde diversos frentes, ni tampoco el que la representatividad dada a la revista de Neruda como plataforma de una presumible nueva tendencia impura hallara su mejor réplica en el propio contenido de sus cuatro números [1986, 141-142]⁵⁹³. Pero es evidente que *Caballo verde para la poesía* no era *Octubre*, *El Tiempo Presente* o *Nueva Cultura* y que eran pocas las muestras de poesía comprometida que podíamos hallar en sus páginas incluso en autores como Cernuda o Prados que sí habían publicado textos de ese tipo en otras ocasiones. Juan Cano Ballesta considera que con este manifiesto “Neruda formula una estética capaz de romper la camisa de fuerza de los ideales puristas y de expresar convulsiones humanas, sociales y políticas” [Cano Ballesta, 1996, 173]. Una amplitud de contenidos que López de Abiada justifica por su falta de concreción y que, además, matiza en la última mención de lo político:

los famosos manifiestos nerudianos carecen de una teoría poética coherente y determinada. Además, el cacareado sintagma (que no *concepto*) de “poesía sin pureza” excluía, precisamente, la poesía militante o revolucionaria, pues en su “programa” quedaba claramente establecido [...] no “aceptar deliberadamente nada”

con lo que tras analizar la serie de antinomias que componen el manifiesto puede llegar a las siguientes conclusiones:

1.º Que en la poética proclamada por Neruda cabía todo menos la poesía revolucionaria o de consigna. 2.º Que las parejas antinómicas tenían el fin de expandir el espacio de la percepción e incursión poéticas. En suma, una poética que Díaz Fernández, Arconada, Antonio Espina, Balbontin, Sender, Francisco Pina, Alberti, Prados y otros intelectuales de la generación del 27 venían reivindicando desde hacía tiempo, en algunos casos además ampliada por la llamada explícita a la politización del escritor español [López de Abiada, 1986, 149-150]

⁵⁹³ Es más, de los veintiocho poetas que tienen cabida entre sus páginas, únicamente los casos de Serrano Plaja, Alberti y González Tuñón “pueden ser considerados representantes de una “poesía sin pureza”, si bien en el sentido de poesía abocada a lo colectivo o lo revolucionario que en la acepción estricta del manifiesto nerudiano” [López de Abiada, 1986, 143]. A ello se suma, ya en la posguerra, el desconocimiento directo de la revista por parte de aquellos que reivindican la poesía de Neruda desde su posición como poetas comprometidos, con lo que su impureza política y civil iniciada en la guerra civil se cree originada “en el primer manifiesto de la revista” [López de Abiada, 1986, 163].

El juicio de López de Abiada es justo para aquellas lecturas que interpretan el papel de Neruda como único protagonista de un proceso que en España venía gestándose desde bastante antes de su llegada, pero no lo es tanto si se refiere a la propia trayectoria del poeta chileno puesto que este manifiesto, y otros textos en la misma revista, certifican un momento fundacional de su lírica en el que cuaja, como apunta Alain Sicard, su “poética de la heterogeneidad”⁵⁹⁴. Por tanto, no hay que restar méritos al manifiesto nerudiano pues actuó, en todo caso, como aglutinador y catalizador de toda una serie de tensiones que regían el debate poético de los años treinta y su proclama vino a legitimar la introducción en el poema de los ámbitos de lo cotidiano y de los objetos en tanto que manifestación de la actividad humana. En sus manifiestos no hay propuestas que aporten una novedad real; ciertamente su defensa de los valores sentimentales, la reactualización romántica vía la influencia surrealista o la proclama de una poesía impura tenían unos cuantos antecedentes en la dinámica literaria española anterior. Es decir, que no hay que olvidar declaraciones tan notables como la de León Felipe, quien en el prólogo a la *Antología* (Madrid, Espasa-Calpe, 1935) con la que retornaba al escenario lírico español tras sus años en el extranjero, dejaba bien claro que todo material, absolutamente todo, es poéticamente válido:

Y todo lo que hay en el mundo es mío, y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata, todo, hasta lo literario, como arda y se quemé. Y no vale menos un proverbio rodado que una imagen virginal, un versículo de la Revelación que el último “slang” de las alcantarillas. Todo buen combustible es material poético excelente [*Apud.* Cano Ballesta, 1996, 174]⁵⁹⁵.

Pero lo que no existía era una práctica poética como la de Neruda: *Residencia en la tierra* representó la exacerbación de toda una serie de temáticas nunca antes expresadas del modo en que lo hará el torrencial verso de Neruda. El chileno trae consigo una estructuración inédita del contenido poético, la sorpresa ante su obra no proviene sólo de la materialidad que recoge sino de la estructura formal que la establece. Serge Salatin ejemplificaba este proceso en la descripción que hace Zambrano cuando quiere describirlo y recurre a términos que revelan el enfrentamiento con “una cultura ‘otra’...otra que la nuestra greco-

⁵⁹⁴ Alain Sicard, “La poesía como metalenguaje en la poesía de Pablo Neruda”, en AA.VV., *Des avant-gardes à l’engagement. “Residencia en la tierra” et “Canto general” de Pablo Neruda*, coordinado por Jean Franco y Christiane Tartoux Foutin, Montpellier, Université Paul Valéry-ÉFILA, 2000, pp. 23-36. Del mismo autor, también se incluye en este volumen un anterior ensayo de 1978, “El producto poesía (A propósito de un manifiesto nerudiano de 1935)” [63-68].

⁵⁹⁵ Otras declaraciones más vagas a la impureza se pueden encontrar ya en la década pasada; por ejemplo, Antonio Obregón publica en 1929, “Hacia el poema impuro”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 68 (15 de octubre 1929), p. 3, donde defiende ya un contenido sentimental. O el mismo Serrano Plaja hace alusiones constantes sobre este punto, normales en el ambiente previo a la llegada de Neruda.

crisiana de Occidente... Lo que sí es nuevo es su forma de expresión [...] toda una forma de sentir la vida, toda una sensibilidad, todo un sentido que ordena las cosas de manera diferente [...] ¿no será que España, nuestro idioma, nuestro materialismo aún por saber, sea el llamado a enterarse con lo que hoy se abre allá en otro continente, también en nuestro idioma?"⁵⁹⁶.

Además, si bien Serrano Plaja rechaza las vanguardias estéticas (unas vanguardias en las que cabe desde la poética pura a las piruetas ultraístas), su rechazo es una actitud de época que se ve reforzada cuando anteriores militantes surrealistas se pasan a la causa de la revolución. En noviembre de 1935, Serrano Plaja realiza una interesantísima entrevista a Robert Desnos aprovechando su paso por Madrid a la que antes brevemente se ha aludido. En ella se demuestra que el cambio del poeta y la madurez interpretativa que aplica ya a los procesos estéticos e ideológicos, tras la crucial experiencia del Congreso de Escritores Antifascistas parisino, es algo plenamente consolidado. Así, afirma ahora que el surrealismo tiene una "importancia enorme", que es un "movimiento literario, para nosotros ya histórico, [que] puso en conocimiento, como es sabido, todo el inteligente mundo literario", pues la aparición del *Manifiesto surrealista* "es, en nuestro criterio, insistimos en ello, un hecho de excepcional importancia: nada menos que el punto último —con lo que esto tiene de decadencia y de superación de anteriores experiencias— de toda una civilización"⁵⁹⁷. Porque, como resume el autor en nota a pie de artículo, "Actualmente sólo quedan como verdaderos surrealistas destacados Breton y Éluard. Aragon, con un grupo numeroso, defiende hoy la causa comunista. Otros, como el mismo Desnos, separados igualmente del surrealismo, no figuran hoy en ningún grupo"⁵⁹⁸. Es el diagnóstico que ya

⁵⁹⁶ María Zambrano, "Pablo Neruda o el amor a la materia", *Hora de España*, Valencia, 23 (noviembre de 1938), recogido en *Las intelectuales y el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid, Hispamérica, 1977, pp. 157-165. Serge Salatin ha propuesto esta misma lectura e indicado asimismo el juicio de Zambrano: "La originalidad de Neruda reside, no en su 'sensibilidad', sino en el orden nuevo impuesto a esta sensibilidad" [1978, 188].

⁵⁹⁷ "Robert Desnos, En Madrid. Seis preguntas al exmilitante surrealista", *Heraldo de Madrid*, Madrid (14 de noviembre 1935), p. 10. Recuérdese lo escrito en 1932 al reivindicar la figura de Jorge Manrique, donde se oponía el poeta medieval a la "insignificante brisa" del surrealismo porque Manrique es en quien "hemos tenido nosotros, los españoles, nuestro primer superrealismo; es decir, la superación de nuestra primera realidad, que es la muerte", "Recordatorios poéticos. Jorge Manrique", *El Sol*, Madrid, XVI, 4571 (5 de abril 1932), p. 2. Una argumentación que es prueba evidente del desconocimiento casi absoluto que en aquel instante se posee del proceso de las vanguardias.

⁵⁹⁸ Como ya se comentó, la segunda y última entrega de *El Tiempo Presente* (abril-mayo 1935) se abre con un artículo de Louis Aragon de significativo título, "De surrealista a militante", donde explica su proceso de conversión plena hacia los postulados revolucionarios de la URSS. Si se recuerdan las opiniones de Serrano Plaja con respecto al movimiento surrealista, la disgregación plena del movimiento ya aseverada años antes ahora se ve certificada con declaraciones de este tipo. En el mismo número también se incluye el ya referido "René Crevel", que recuerda los argumentos de Serrano Plaja al reconsiderar la lectura que en su momento

en 1930 defendía César Vallejo de regreso de su viaje a la URSS, en un después celebrado ensayo, "Autopsia del surrealismo" publicado en la revista *Amauta* en abril-mayo de 1930⁵⁹⁹. En él decretaba la muerte del surrealismo porque su aspiración de transformar el mundo había revelado su conciencia pequeño burguesa al "afrontar los problemas vivientes de la realidad", la escuela bretoniana "desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista" no ha pasado de ser la muestra de "unos intelectuales anarquistas incurables", que hizo que el inicial potencial del ismo se anquilosara en "psicopatía de bufete y en elisé literario, pese a las inyecciones dialécticas de Marx y a la adhesión formal y oficiosa de los inquietos jóvenes al comunismo" [435]. Pero, y muy importante, al mismo tiempo que se efectúa esta durísima crítica (y autocrítica) Vallejo no renuncia en su práctica poética a las conquistas formales logradas con anterioridad, desde el lenguaje coloquial y la creación de imágenes, al versolibrismo o el poema en prosa, lo mismo a lo que parece referirse Serrano Plaja cuando alude a la "importancia enorme" del surrealismo y con ello de toda la herencia vanguardista.

Vallejo era de los pocos intelectuales que desde principios de los años treinta intenta una teoría válida para conciliar compromiso político y estético mediante una praxis poética que no renuncia ni a la emancipación lograda por el signo gracias a las vanguardias anteriores, ni a los objetivos revolucionarios marcados. Aunque de manera inmediata las tesis defendidas por Vallejo parecieron no hallar respuesta en Serrano Plaja, no hay que olvidar la asistencia del español a los "cursillos" de marxismo organizados por el peruano en Madrid que anteriormente se comentaban y es presumible suponer que la influencia de Vallejo tuvo su importancia al menos para la reafirmación en Serrano Plaja de principios ineludibles de su poética, como la defensa de la independencia del compromiso creador sin menoscabo de la fidelidad al compromiso político e ideológico. De momento, dejando para el futuro otras conexiones con Vallejo, Serrano Plaja se coloca de esta manera en el debate acerca de la nueva función que ha de ejercer el intelectual, y es la progresión hacia el compromiso comunista la que le permite reordenar su comprensión de la vanguardia como

hizo de la vanguardia surrealista: "fue un movimiento en el que estuvieron incorporados literatos, poetas y artistas de las más altas condiciones y aptitudes, aunque no faltaran tampoco los que vieron en dicho movimiento una ocasión para lucirse en el pirueteo y una justificación gozosa de su decadencia. estos últimos han desaparecido ya y nadie recuerda sus huellas. Pero los mejores de todos, han tomado un actitud más noble y seria ante la vida y han recorrido difícil y dolorosamente el camino que conduce a la conciencia plena de ser hombres que participan en la elaboración de los destinos de la sociedad futura", p. 14. También José Luis Cano contribuye a este acercamiento de la intelectualidad marxista en su claro y sintético análisis "Surrealismo y lucha de clases", *Sur*, Málaga, 1 (diciembre 1935), pp. 10-11.

⁵⁹⁹ Recogido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 433-437.

un proceso en el que se incluyen las vanguardias políticas. Por eso, tras dilucidar con Desnos la superación del surrealismo se aborda la cuestión de ese nuevo ejercicio del intelectual, como demuestra la batería de preguntas lanzada al escritor francés: "El Congreso de Escritores de París ha planteado el hecho de que ciertas formas políticas, como el fascismo, por su esencia misma, están en abierta oposición con la cultura. Según su criterio, ¿es esto exacto? Si lo es, ¿debe y puede defenderse la cultura? ¿En qué forma es posible, para el escritor, realizar esta defensa? ¿Hay en este momento algún país particularmente capacitado para hacer de la cultura un proceso creciente y asequible a todas las capas de su población? [...] ¿cree usted en la posibilidad más o menos inmediata de un arte que, sin perder nada de lo que le sea esencial, pueda repercutir como algo propio en las grandes masas populares?". El debate ha llegado ya a un punto de no retorno, por eso la cuestión surrealista se interpreta en la clave superadora que aplica Serrano Plaja desde su compromiso comunista, antifascista e internacionalista⁶⁰⁰. A su vez, es indiscutible la repercusión que el debate francés tuvo en España, con lo que, señala Cano Ballesta, surgen en España planteamientos similares como "el clima altamente politizado, el prestigio creciente de la izquierda, el descubrimiento de la colectividad como sujeto creador de la obra artística, ya barrantado por el romanticismo", la necesidad de un movimiento revolucionario y, con ello, el cuestionamiento de un lenguaje de vanguardia como el que representaban las técnicas surrealistas incapaces de encajar con "un mensaje político orientado a las masas"[Cano Ballesta, 1996, 112-115]⁶⁰¹.

Lo cierto es que gracias a las vanguardias estéticas se había dado una ampliación de técnicas y mundos poéticos que orientarían los elementos y medios expresivos futuros. En la vanguardia, por otro lado, está el origen del tratamiento del objeto en su uso cotidiano, las raíces de la expresión poética que va a ser potenciada a partir de 1935 por Serrano Plaja y un amplio sector de la poesía de entonces. Desde su llegada es Pablo Neruda quien cataliza buena parte de las aspiraciones de ese grupo más favorable a la politización, quien está siempre implicado en esa red de relaciones que tejen la vanguardia

⁶⁰⁰ También se alude a esta cuestión rechazando a las vanguardias estéticas, como indica Cano Ballesta, por lo que de agresión tienen contra "los principios más caros de la 'poesía pura': control en la creación, depuración, cierto intelectualismo, horror a la efusión sentimental, precisión y exactitud" [1996, 110-111].

⁶⁰¹ La repercusión de todo ello en la hemerografía de la época fue, en general, de un nivel muy aceptable. Por ejemplo la serie de intervenciones de Guillermo de Torre. "Con Paul Eluard en Madrid", *El Sol* (27 de enero 1935); "El suicidio y el surrealismo", *Revista de Occidente*, XIII (julio 1935), pp. 117-128; "Arte individual o literatura dirigida", *El Sol* (26 de enero 1936); "Realismo y superrealismo", *El Sol*, Madrid (8 de marzo 1936); Corpus Barga y su serie "Política y literatura"; el seguimiento hecho por la *Gaceta de Arte* tinerfeña...

poética de estos momentos⁶⁰². Esta posición destacada se debe no tanto a la claridad de sus planteamientos políticos como al hecho de ser quien trae elaborada, aporta su particular tono e implicación intimista, una nueva forma poética que han deglutido y tamizado una buena parte de los recursos vanguardistas⁶⁰³. Claude Le Bigot lo sintetiza de este modo:

La novedad en Pablo Neruda no reside exclusivamente en el tema, el cual en *Residencia en la tierra* permanece ajeno al compromiso político. El tema dominante [...] es el de la angustia existencial. La originalidad del discurso que despertó el entusiasmo y la adhesión de los contemporáneos, especialmente de M. Hernández y de Serrano Plaja, reside en la estructuración del mensaje poético. [...] Lo nuevo en Neruda no es la temática sino la estructuración del mensaje, donde la acumulación y el paralelismo fundan un nuevo orden del discurso con sus propias leyes [1990, 79 y 82].

Cabría matizar que existe en Neruda una innovación temática, pero que ésta, eso sí, es algo ajena a un tipo de compromiso explícito. En su comentario al manifiesto nerudiano de 1935, A. Leo Geist, por contra, considera que “al recurrir a imágenes alusivas al trabajo manual [...] equipara la poesía con una herramienta” y esta metáfora, añade, “no es casual. Identifica, por una parte, el arte con el obrero, nuevo héroe de la poesía comprometida de izquierdas. Por otra parte, implica un papel extraestético de la poesía” [1980, 199]. Aunque parece algo forzada la conclusión, sí es interesante esa alusión al trabajo manual que recoge Geist porque permite abordar un par de cuestiones centrales de la propuesta de Serrano Plaja: el papel de los objetos y su vinculación con el mundo del trabajo.

Agustín Sánchez Vidal publicó en 1982 un sugerente estudio acerca de la significación del surrealismo en el proceso global de las vanguardias⁶⁰⁴. Según Sánchez Vidal se produce una disgregación del yo burgués cuyo individualismo se basó en la implantación del principio de la propiedad privada de origen divino. En ese proceso, el

⁶⁰² Por ejemplo, en los encuentros con Desnos, o ya antes Crevel, Neruda no deja pasar por alto su papel de mediador: “los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que mis compañeros de América Latina. Comprobé al mismo tiempo que nosotros éramos más universales, más metidos en otros lenguajes y otras culturas. Eran muy pocos entre ellos los que hablaban otro idioma fuera del castellano. Cuando vinieron Desnos y Crevel a Madrid, tuve yo que servirles de intérprete para que se entendieran con los escritores españoles” [1984, 147]. Desnos colaboró en *Caballo verde para la poesía* y contactó, entre otros, con Serrano Plaja, Altalaguire y Alexandre, quien recordó este episodio muchos años después en “Un surrealista en Madrid”, *El Urogallo*, 29-30 (septiembre-diciembre 1974), pp. 16-18.

⁶⁰³ Saul Yurkievich habla de *Residencia en la tierra* como paradigma de la primera vanguardia: “Neruda acomete una revolución instrumental porque promueve una revolución mental. Su arte impugna la imagen tradicional del mundo, contraviene sobre todo la altivez teocéntrica y la vanidad antropocéntrica del humanismo idealista”, “*Residencia en la tierra*: paradigma de la primera vanguardia”, en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muehnik, 1984, p. 46.

⁶⁰⁴ Agustín Sánchez Vidal, “Extrañamiento e identidad: de ‘su Majestad el Yo’ al ‘éxtasis de los objetos’”, en AAVV., *El surrealismo* [1982, 50-73].

surrealismo, como el conjunto de las vanguardias, constituiría el momento del “gran estallido de ese yo, que no siempre tiene correlatos en otras clases sociales”, y aduce los ejemplos del funcionamiento del culto a la máquina en el futurismo italiano y el ruso, donde el abismo que media entre el bolido de Marinetti o los tractores de Maiakovski es el mismo que “separa el ocio de una clase del trabajo de otra”. Su segundo ejemplo es el del culto a los objetos:

es muy distinto hablar de pianos que de azadones. Baste recordar toda una corriente de exaltación de los útiles de labor que se desarrolla hacia los años treinta en pos de las huellas de Hesíodo y que se traduce en el magnífico poema de Brecht “De todos los objetos” [...], de evidente influencia sobre el “Manifiesto sobre una poesía sin pureza” de Neruda. [...] El corpus poético más completo de esta corriente en España lo constituye, con todo, el libro *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja. Hablando de él, Machado establecía con claridad la diferencia ideológica que separa deporte y trabajo [...]. De todo lo dicho puede colegirse que la erosión del yo burgués tiene, entre todos, un trasfondo histórico evidente: la agresión proletaria contra la burguesa. [51]

La cita es extensa y más aún los temas que plantea, merecedores de varias puntualizaciones. Seguidamente se precisarán algunas consecuencias de este culto a los objetos y las implicaciones que tienen en el presente caso. Pero si se ha de puntualizar desde ahora que hablar de “toda una corriente” hesíodica parece algo excesivo, sin entrar en el hecho de que el poema de Brecht no pudo influir en Neruda pues no fue publicado sino póstumamente y es más lógico pensar en otros modelos como, sin ir más lejos, el de Walt Whitman⁶⁰⁵. Claro que lo importante no es la influencia directa, sino la búsqueda que esta coincidencia estética muestra. La crítica de Machado se comentará más adelante, aunque ya se ha visto cómo el poeta sevillano aprovechaba la ocasión que le brinda el libro de Serrano Plaja para actualizar algunas de sus constantes teóricas en el contexto crítico de la guerra civil.

En todo caso, interesa ahora recuperar el diagnóstico general aportado por Sánchez Vidal —quien luego se centra en el análisis de la cosificación y la mutilación del hombre

⁶⁰⁵ El poema de Brecht, compuesto en 1932, guarda evidentes paralelismos con la proclama nerudiana: “De todos los objetos, los que más amo / son los usados. / Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados, / los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera / han sido cogidos por muchas manos. Estas son las formas / que me parecen más nobles. [...] // Impregnados del uso de muchos, / a menudo transformados, han ido perfeccionado sus formas y se han hecho preciosos / porque han sido apreciados muchas veces”, en Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano, Madrid, Alianza, 1979^o, p. 62. Hans Magnus Enzensberger ha indicado algunas de las semejanzas entre el manifiesto y este poema “póstumo e inédito” de Brecht, “El caso Pablo Neruda”, en *Detalles* (1962), Barcelona, Anagrama, 1985 2^a, pp. 175-192 [180-181].

evidenciada en el uso de objetos como el maniquí o la técnica del collage— en el sentido de la progresiva deshumanización o pérdida de identidad del yo en favor de los objetos:

El hombre siente que la distancia entre él y los objetos se acorta, sobre todo a medida que éstos van ganando en perfección y se traducen en máquinas más y más fascinantes, que le dejan atrás. Mientras él se objetualiza, las cosas pasan a tener un protagonismo inusitado. [54]

La búsqueda de Brecht, como la de Neruda, Hernández o Serrano Plaja, como muchas de las derivaciones del propio surrealismo, se ha de entender como la búsqueda a la solución que ponga a fin a esa fractura. Y como esa fractura es el resultado de la evolución de la sociedad burguesa y del individualismo que define al sujeto burgués, todas estos tanteos propugnan un rechazo de los principios burgueses, que pueden concretarse en el rechazo surrealista o en el rechazo más explícitamente vinculado a la ideología revolucionaria, pero que no son caminos necesariamente truncados por muy cierta que sea la distancia que va de un azadón a un piano. Emmanuel Guigon ha demostrado que la traducción surrealista de la poética del objeto es variadísima, y así lo hace patente su interesante y extenso recorrido por esta parcela del surrealismo⁶⁰⁶. Sin embargo, una poética común parece subyacer en la línea de aquello que Georges Hugnet indicaba en una reseña de 1935, el mismo año que el del manifiesto nerudiano, a la práctica artística de Óscar Domínguez:

No hay objetos inútiles [...]. En todo objeto, en el más insignificante objeto manufacturado, en el objeto abandonado, así como en el objeto insólito de uso olvidado, duerme una llama que, despabilada por nosotros, ilumina, convulsa, fulgurante, nuestras obsesiones⁶⁰⁷.

Dicho interés, no obstante, se remontaban a bastantes años atrás. Guigon recuerda que el *Manifiesto surrealista* exhortaba a la defensa de un estado surreal que debía ensanchar nuestra experiencia de los objetos al liberarlos de su vida latente, por ello Breton habla de las palabras cuyo sentido se ha olvidado; pero también se mencionaba en ese manifiesto “la conciencia poética de los objetos”, que sólo se ha podido “adquirir con su contacto espiritual mil veces repetido”. En *Nadja*, Breton demostró su atracción por los objetos descubiertos en el Marché aux Puces de Saint-Ouen, entre otras cosas por su carácter fragmentario, desgastado, que les hacen perder su sentido original o evocar la asociación surrealista. También Aragon en *Alcide ou l'Esthétique du sangreneu* “se interesó

⁶⁰⁶ Emmanuel Guigon, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.

⁶⁰⁷ Georges Hugnet, “L’objet utile. À propos d’Oscar Domínguez”, *Cahiers d’Art*, París, 5-6 (1935) [apud. Guigon, 1997, 118]. En la misma línea pueden leerse las declaraciones de Claude Cahun, “Prenez garde aux objets inutiles”, *Cahiers d’Art*, París, 5-6 (1936) [apud. Guigon, 1997, 145].

por las cosas desdeñadas y amontonadas en los lugares de deshecho, por los objetos que conservan su misterio una vez que son nombrados o identificados” y que con ello son prueba del rechazo burgués, ya que son los objetos rechazados a su vez por “las personas de gusto”, como escribe Aragon; de ahí su declaración de que “en vosotros está el lirismo moderno” [35]. Como Guigon señala, existe una diferencia entre Breton y Aragon, pues para este último “todo objeto permite a la conciencia reconocer sus lazos profundos en el inconsciente y participa de esta ‘mitología nueva’ [...]. Lejos de limitarse al terreno de lo fantástico, Aragon extrae una percepción de lo maravilloso cotidiano a partir de una minuciosa atención dirigida al espectáculo de los objetos”, mirada que no es desrealizadora como la de Breton. [36]. En uno de los análisis más lúcidos realizados sobre el surrealismo, Walter Benjamin, también incidía en 1929 en el verdadero alcance que podía tener esta relación de los surrealistas con los objetos y de éstos con la revolución: “la miseria arquitectónica, la miseria del interior, los objetos sometidos y sometedores, se transforman en nihilismo revolucionario” [1971, 132].

Parece que en esta dirección cabe analizar la atracción que culturalmente se da hacia los objetos por parte de las poéticas vinculadas a la influencia de Neruda y la del propio Neruda, facilitada aún más, si cabe, por su particular asimilación de ciertos códigos, técnicas y temáticas surrealistas desplegadas en su producción. En este sentido, y retornando a “Sobre una poesía sin pureza” de 1935, dicho texto tiene como metáfora central la relación entre la poesía y el mundo de los objetos, el mundo material:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

El objeto aquí se convierte en puente entre el yo y lo real, en una lección para el poeta que empieza a ver en los objetos una vía que reinstala de nuevo al hombre y a lo real como categorías no alienadas. El objeto sometido se convierte en objeto revolucionario, como escribe Benjamin, porque hace retornar la sensibilidad estética a la realidad del mundo. La

cosa ya no está separada de lo humano, sino que da testimonio de ello, al igual que el hombre humaniza las cosas al dejar constancia del uso que hace de ellas.

La vinculación con el mundo del trabajo se abre ahora como una de las más prolíficas potencialidades de esta aprehensión de lo real, incluso desde una perspectiva meramente poética. Alain Sicard ha hablado en su comentario a este manifiesto del “producto poesía”. Neruda concluía en su redacción la oposición a una “utopía idealista y mistificadora de la poesía de las quintaesencias” mediante su “utopía materialista de una poesía que pretende abarcar todo lo existente en su diversidad ilimitada y caótica” [Sicard 2000, 64]. Y en este sentido, al proponer Neruda el producto poesía, está desvinculando ésta de cualquier lectura de lo poético como revelación o inspiración a la vez que la interpreta como “producto de un proceso en el que entran, en su infinita e inagotable multiplicidad, todos los elementos que constituyen el mundo material. Pero, sobre todo, la poesía como producto de la relación dinámica que el poeta tiene con este mundo. La poesía como producto de una práctica cuyo otro nombre es trabajo”, concepto este del trabajo “central de la poética nerudiana” y cuya génesis se produce en este texto [Sicard 2000, 64-65]. Neruda establece una relación entre la poesía y el mundo material, más concretamente el de los objetos, a través del concepto de tiempo que se hace presente mediante la noción de desgaste. Se trata de un desgaste que permite la integración de los efectos del tiempo destructor sobre los objetos (característico de las dos primeras *Residencias*) con el tiempo inflingido por el trabajo humano⁶⁰⁸.

Pero tras esto se halla también uno de los procesos más trascendentales de la poesía del siglo XX, que no obedece a la propuesta nerudiana sino que éste recoge como legado. Me refiero a lo que Serge Salatín indicó en su día al analizar la obra de Miguel Hernández y al recordar que en la década de los años veinte una de las aportaciones capitales fue romper “con las doctrinas espiritualistas del arte y del lenguaje y que la poesía conforme con su definición (la significación se estructura mediante una red de mecanismos no conceptuales, físicos, musculares, respiratorios, etc.) es el género que practica con mayor rigor estas aportaciones, y en España el fenómeno es más evidente aún. La poesía moderna brinda el triunfo de la materia, el carácter indisoluble de lo concreto y de lo abstracto, de la sensación y de la inteligencia, *dentro del acto verbal mismo*”, es la aspiración a un “lenguaje total (mucho antes de una ‘aplicación’ política)” que busca la adecuación a todo,

⁶⁰⁸ Sicard concluye que “el lenguaje es para Neruda parte integrante del mundo material cuyas dos modalidades básicas de transformación son, precisamente, el tiempo y el trabajo” [Sicard 2000, 67].

“tanto en las tensiones biológicas del individuo como a la relación con los demás, con el mundo entero, con el cosmos”, una “estética de la plenitud del signo en acción”⁶⁰⁹.

A través de Neruda, por tanto, Serrano Plaja y otros poetas acceden a un proceso interesantísimo producido en las décadas de los veinte y los treinta. Proceso en que se religan las actividades emprendidas, por un lado, por el grupo surrealista parisino y, por el otro, el grupo de la *Materialästhetik* (estética del material) que aglutina Bertolt Brecht. Jorge Riechmann ha reivindicado décadas más tarde, aunque sin hacer alusión a la práctica hispánica de este tipo de poesía, esta herencia compartida de ambas líneas por las fructíferas similitudes que guardan. Tres de las cinco coincidencias que señala son plenamente asimiladas por Serrano Plaja o Miguel Hernández. La primera, la unión de arte y revolución, mediante el compromiso antiburgués y la vinculación política (crítica y difícil) con las organizaciones del proletariado. De esta forma, se replantea “radicalmente la función social del arte, poniendo en entredicho el principio de autonomía de la obra artística” de la estética burguesa. La segunda, un replanteamiento de las relaciones entre arte y vida, que pasa por reinsertar la poesía a la vida social. Y la tercera, el intento de superar la estética de la representación⁶¹⁰. De esta forma, se abre la posibilidad de integrar la dialéctica marxista como un procedimiento de pensamiento poético donde los referentes políticos trascienden la dimensión de crítica moral para convertirse en categorías poéticas.

⁶⁰⁹ [Salas, 1993, 110-111]. Como explica en otro lugar, con las vanguardias estéticas, se produce una “renovación drástica de la representación, una rehabilitación del significante y de la materia verbal”, su gran aportación es que elaboran una estética innovadora y moderna que libera a las palabras y a las formas en la medida en que liquidan la concepción idealista del lenguaje (ya no sirve en prioridad para designar, para producir conceptos o ideas) a favor de una concepción materialista (el lenguaje se vuelve gesto, movimiento, materia en situación y en acción), en coincidencia con las investigaciones de la nueva lingüística, desde Saussure a Jakobson y la escuela de Praga [1998a, 37-46]. Amplíese este concepto de materialismo con otro de sus artículos, “Jorge Guillén: une conception matérialiste du signe (*Cántico*)”, en *Mélanges offerts a Maurice Molho*, Paris, Editions Hispaniques, 1988, vol II. Basta con la lectura de un poema como “Naturaleza viva” para establecer estas relaciones sin mayor dificultad; Jorge Guillén, *Cántico. Fe de vida* (1950), Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 41. Uno de los protagonistas de la recepción nerudiana en la poesía española de los años treinta, Luis Rosales, caracterizaba en esta misma dirección la lección básica aportada por el poeta chileno. Para Rosales, cuando se detiene en la descripción de la significación de García Lorca y de Neruda, la vanguardia en general y el surrealismo en particular aportan una característica que da “origen a una nueva definición de la poesía. Necesitaban crear un mundo nuevo y mágico en el que todos los elementos y los objetos constituyentes no tuviesen más realidad que su expresión poética. Esta es la gran conquista de la poesía de experimentación y de vanguardia. [...] Como todos los descubrimientos fundamentales se basa en un principio sencillísimo: la expresión poética y la expresión artística en general, pueden configurar su propia realidad. No necesitan otra”, *La poesía de Neruda* (1974), reeditado por *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, Madrid (septiembre de 1990), p. 31. Un poco más adelante, en relación con la afinidad del manifiesto de Neruda y el poema de Brecht, apunta que delata “la vigencia universal de lo que bien pudiera llamarse la democratización de la poesía, o dicho de otro modo: la elevación a nivel poético de las cosas humildes y usuarias” [45].

⁶¹⁰ Jorge Riechmann, “Surrealismo y estética del material” (1989), en *Poesía practicable. Apuntes sobre poesía, 1984-88*, Madrid, Hiparión, 1990, pp. 86-87. Y como bien concluye, “el eslabón perdido” entre ambos grupos de artistas es Walter Benjamin” [87].

O dicho de otro modo, para acercar todo ello a Serrano Plaja: no se trata de elaborar poemas que critiquen la alienación en el mundo del trabajo, sino de revelar que el trabajo y el hombre conforman una categoría poética, esencial. Todo ello, además, se fundamenta en una comprensión material del lenguaje, las ideas y las palabras son también materiales en sí mismas. Las imágenes, las ideas, las palabras son materia real, ese proceso de reflexión que va de Spinoza a Marx y que ahora se concreta en prácticas poéticas como éstas. Nos referimos a la comprensión del materialismo que rehuye una idea de lo inmanente esquemática, aquél donde no se admite un simple dualismo en que se da la separación entre materia y espíritu. De este modo se rompe con una metafísica de lo separado y se postula un rechazo a la explicación trascendente del ser humano que eluda su condición histórica. De lo que se trata es de sustituir ese esquema dualista por una radical unidad que se expresa en un sólo concepto de materia, concepto superador de ambos términos y que no sólo es uno de los polos de la anterior síntesis.⁶¹¹

Para entender el ámbito en que se concretan estas nociones, recordemos las palabras de Neruda:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliat, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

Es poco menos que imposible no vincular el propósito de Serrano Plaja con esta poesía “salpicada por las diversas profesiones”, con el campo semántico al que aludirán los poemas de *El hombre y el trabajo* (ruedas, carbón, madera, carpintero, sudor, sacos), con el tono que marca a las composiciones y que no hace caso omiso a la advertencia nerudiana (“Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada”). “Estos son los oficios” demuestran una sintonía enorme con el texto de Neruda, aunque en este extenso y fundamental poema Serrano Plaja ha dado el paso que lo coloca en otra dirección de las pretensiones del chileno. En él, el trabajo se constituye en el núcleo de la reflexión, una vez asumido que es la entidad que anuda hombre, realidad e historia.

⁶¹¹ Para este punto véase Francisco José Martínez Martínez, *Materialismo. idea de totalidad y método deductivo en Spinoza*, Madrid, UNED, 1988.

La declaración de Serrano Ptaja de que su deslumbramiento ante *Residencia en la tierra*, iba de la mano de una cierta minusvaloración de la actitud ideológica del chileno es, sin embargo, perfectamente entendible. Ahora bien, Neruda se hace portavoz del proceso que ha llevado a la literatura española a un redescubrimiento de lo humano y, en una de sus direcciones, lo colectivo, gracias en buena parte a la comprensión simplista que se hace del purismo de Juan Ramón Jiménez y de la enemistad personal entre éste y el chileno. Es decir, aunque *Caballo verde para la poesía* no sea una revista comprometida, sí ofrece una vía para el desarrollo poético de este compromiso que, además, si bien había sido materia de infinidad de debates teóricos carecía, casi sin excepción (Prados, Alberti), de un modelo estéticamente defendible en el terreno de la práctica poética. Como también precisa Le Bigot,

la poética puesta en obra en la revista se apoya sobre dos principios: de una parte, la poesía impura piensa que los objetos no tienen valor poético de por sí, sino que su belleza depende de la significación humana que poseen. Muy a menudo, este entorno se humanizó gracias al trabajo, es decir la voluntad de transformar el mundo de los objetos. Por otra parte, la expresión de esta mediación implica un presupuesto filosófico: la capacidad del lenguaje poético para dotarse de una finalidad social. Este deslizamiento funcional traduce una concepción que iba a imponerse a partir de los años 30: la instrumentalización de la poesía [1990, 83].

Todo ello está en potencia en buena parte del manifiesto más famoso de Neruda, pero el desarrollo de estas posibilidades se da en otros autores, sobre todo en los más jóvenes: Miguel Hernández, Serrano Ptaja y Juan Gil Albert.⁶¹² Desarrollo que, lógicamente, no

⁶¹² Recuérdese que los presupuestos de Neruda también se pueden aplicar a los ámbitos de expresión potenciados por Rosales o Vivanco: el intimismo, la melancolía, la religiosidad, el espacio y los objetos de la cotidianidad familiar, la experiencia amorosa son también territorios de su interés poético ligados a la rehumanización que ya se potenciaban antes de la sanción de Neruda. En su caso, sin embargo, este proceso rehumanizador se ve aún notablemente influido por los ejemplos del 27, sobre todo Guillén, y por la lograda síntesis alcanzada por Rosales ya en 1935 con *Abril*. Con lo que, y de nuevo el factor ideológico está operando, los libros de Vivanco y Bleiberg y en menor medida el de Juan Panero, que aparecen a la vez que el de Serrano Ptaja, se oponen al modelo poético de Neruda, pues tienden a una formalización en moldes clásicos (Garcilaso, Herrera, el soneto) que poco tienen que ver con la libertad formal de *Residencia en la tierra*. Así, sin ser puristas, están de frente al modelo impuro de Neruda y consolidan la bifurcación de la rehumanización literaria general de estos años. Esta unidad de propósitos contrarios a la práctica poética de Neruda, como ya se apuntó, es ratificada por la crítica del momento, cfr. Vicente Salas Viv, "Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco, dos vertientes de una misma poesía", *El Sol*, XV 5901 (22 de julio 1936), p. 3. Otro tema sería el de la influencia posterior de la poesía de Neruda en estos mismos poetas, donde destaca el caso de Leopoldo Panero quien pasa de una colaboración en *Caballo verde* obediente a los patrones del chileno y de Alexandre a su, por lo general poen edificante réplica al *Canto general* (1950), *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda* (1953); puede consultarse el estudio de Javier Huerta Calvo, *De poética y política: nueva lectura del "Canto personal" de Leopoldo Panero*, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial, 1996. En otro sentido bien distinto, Rosales irá alejándose del formalismo de su primer libro a favor de la impura rehumanización de Neruda, influencia notoria en sus siguientes etapas y sintetizada en obras como *La cosa encanificada*, su concepto de "poesía total" o su inacabada tetralogía *La carta entera*.

parte del vacío, Serrano Plaja ya ha hecho una apuesta por lo impuro mucho antes del conocimiento de la obra de Neruda o de que éste acuñase la afortunada definición de su manifiesto y tras su influencia, tras su deuda "teórica", al decir de Caudet, "irá más lejos, al dar a esa forma de *inspiración* nerudiana un contenido revolucionario"⁶¹³. Sin llegar todavía a estos límites, *Destierro infinito* supone la necesaria transición hacia ese logro, cuenta con antecedentes (la poesía estrictamente política del propio Alberti, de José María Morón, Pla y Beltrán, Balbontín, Gil-Albert, César Muñoz Arconada) lo que, con acertado resumen de Mainer, supone dos etapas en busca de un mismo objetivo. Así, los primeros son:

testimonios de dos lógicas hipotecas: manejar unas herramientas artísticas que no son ajenas a la tradición inmediata y situar su propia conversión, su angustiado descubrimiento del dolor colectivo, en el centro de la expresión poética, por más que este umbral haya de ser obligadamente traspasado al encuentro de certezas solidarias. Lo que viene a ser el significado último de libros más logrados: *Candente horror* (1936), de Juan Gil-Albert [...]; *Vivimos en una noche oscura* (1936), de César M. Arconada; *Destierro infinito* (1936), de Arturo Serrano Plaja. Los títulos son ampliamente reveladores de la común actitud de raptura, revuelta y esperanza, que ansía el signo bautismal [1987, 323].

La mención de Gil Albert (el caso de Hernández ha sido más estudiado) permite el establecimiento de una iluminadora comparación. Tras la publicación de "Sobre una poesía sin pureza", Gil Albert publica un comentario que es también uno de los textos fundamentales de su poética: "Palabras actuales a los poetas"⁶¹⁴. En él, sin oponerse a la propugna de Neruda, si que ataca su falta de concreción, su ambigüedad política al dejar a sus receptores "estacionados en la contemplación táctil de tanta belleza material", porque en su

⁶¹³ [Serrano Plaja, 1978, XL1]. En el siguiente libro, como afirma también Caudet aludiendo a conceptos del manifiesto de Neruda, hay un "intento hasta de superar la poesía "material" y "sentimental"" [XL]. No por ello, evidentemente, dejó de estar implicado Serrano Plaja en posteriores actividades del chileno y de mantener su amistad con él. Por ejemplo, su nombre fue uno de los mencionados en la lista de autores que iban a colaborar con inéditos en la hermosa iniciativa de Neruda y Nancy Cunard *Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*, según recogía el primer número de esta publicación junto a los nombres de Tzara, Alberti, Lorca, Aragon, Gonzalez Tuñón, Alexandre, Hugues, Guillén, Allolaguirre, Pasternak, Hernández, Knutson y León Felipe, aunque al final no se produjo dicha participación. Los seis números de la revista han sido reimpresos facsimilamente por la sevillana editorial Renacimiento en 2002 con un prólogo de Roberto González Echeverría. Rafael Osuna ya había llamado la atención sobre su extraordinario valor en un minucioso estudio de 1987, *Pablo Neruda y Nancy Cunard "Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol"*, Madrid, Orígenes.

⁶¹⁴ *Nueva Cultura*, Valencia, 9 (diciembre 1935), pp. 4-5.

no aceptar deliberadamente nada, descubrimos un foco de peligro que nos inquieta. [...] Porque veamos ¿no ha pasado ya el período de las obtusas desorientaciones y las angustias desoladas que trajera consigo el vacilante organismo burgués? [...] ¿No sabemos ya con una certeza en crudo, inseparable de los hechos, una certeza --no verdad filosófica-- que nos ha sacudido de manera directa, por vía poética podríamos decir, dónde se ocultan los germinadores de guerras y, de qué lado viven los prosélitos de la paz? Y si asomamos los ojos a nuestro país, ¿la claridad no ha inundado también sus dominios hoscos? ¿No estallan como la luz los considerados tendenciosamente antipoéticos "hechos sociales"? [...] ¿por qué no aceptarlo, aún deliberadamente? ¿No hay algo ya, de humano y colectivo sobre la tierra, con que el poeta pueda identificarse, sin que tema por ello bastardear ese acto de arrebatado amor hacia la profundidad de las cosas?

En un sentido parecido asimila Serrano Plaja los preceptos de Neruda, coincidencia en la impureza pero orientación de ella hacia una toma de postura política⁶¹⁵.

Pero volviendo a la dirección que Alberti señala en Serrano Plaja como correcta, de cara a su futuro literario como poeta revolucionario, curiosamente le indica una práctica poética que es consecuencia inmediata de lo que en germen se propone ya en *Destierra infinito*, libro de transición hacia una poesía comprometida que tampoco discurrirá por los parámetros transitados por Alberti. Éste señala que en el poema "Estos son los oficios", recuérdese, "la poesía empieza a obedecer a una necesidad, a servir, a ser útil". Pero tampoco, teniendo en cuenta el tipo de poesía que propugna Alberti, ello puede ser suficiente. Por eso añade que "aún se puede ir más lejos", un ir más lejos que afecta más la propuesta de Neruda que la de Serrano Plaja. El segundo, en realidad, no hace sino recoger el ejemplo del primero y llevarlo, gracias al impulso que en esa dirección contiene potencialmente la propuesta nerudiana, a la línea de compromiso que está pidiendo Alberti. Compromiso, eso sí, que no se muestra de la manera inmediata y revolucionaria concreta que exige ahora el autor de *Consignas*. Neruda recuerda, en esta dirección, un detalle anecdótico pero muy significativo:

A Rafael Alberti no le gustó el título:

⁶¹⁵ La comparación entre las trayectorias de Gil-Albert y Serrano Plaja en estos años dan como resultado una buena cantidad de evoluciones paralelas: en ambos es fundamental la influencia inicial de Nietzsche; el aprendizaje (aunque en Gil Albert tiene más implicaciones) a través de Gide; la similitud de sus creaciones poéticas (*Destierra infinito* y *Candente horror*); la coincidencia en el uso teórico de las opiniones de Antonio Machado vertidas en su artículo de *Octubre* (así lo hace Serrano Plaja en su carta a Bergamín y ahora Gil-Albert en su texto de *Nueva Cultura*); su coincidencia durante la guerra en las plataformas intelectuales de la Segunda República; o, por acabar la enumeración, la idéntica influencia de Whitman y de las traducciones de las *Églogas* de Virgilio hechas por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco en su poesía escrita durante la guerra civil. Tanto la producción poética de estos años como un estudio de la misma pueden consultarse en Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980.

— ¿Por qué va a ser verde el caballo? Caballo Rojo, debería llamarse.

No le cambié el color. Pero Rafael y yo no nos peleamos por eso. Nunca nos peleamos por nada. Hay bastante sitio en el mundo para caballos y poetas de todos los colores del arco iris [Neruda, 1976, 152].

Sin duda la fuerte amistad entre ambos poetas evitó peleas, pero no anulaba la distancia que en este terreno aún les separaba a ambos. Por eso bien puede interpretarse que aquello que Alberti hace es aprovechar la oportunidad que le brinda el libro de Serrano Plaja, para determinar esa distancia cifrada en lo que va del verde al rojo. No en otro sentido pueden leerse las matizaciones de Alberti; el objetivo, incluso de manera inconsciente, parece ser más bien Neruda y, más allá, sus malos imitadores:

Hora es ya de que cuando citemos el río, el trigo, el aire, el marinero o la carpintería, lo hagamos profundamente, enterados e identificados con ellos, con sus fines, con todos sus problemas. Que al escribir un verso, ese verso nazca de un conocimiento exacto de las cosas, elevadas a materia poética y pueda comprobarse. En la más reciente poesía española se maneja con absoluta irresponsabilidad e indiferencia todo lo existente, sin haberse el poeta molestado jamás en mirarlo, en saber si verdaderamente es cierto. Demasiado "viento", demasiado "pájaros, tumba, muerte", cacharros y tragedias, que no pasan de ser puramente auditivos, que apenas nunca han bajado al oído, camino de la garganta.

En todo caso, no se habla nuevamente de *Destierro infinito*, sino de las posibilidades que se abren a partir de la materialidad de la poesía de Neruda. Por eso Alberti indica el poema de Serrano Plaja publicado en *Caballo verde*, no como objetivo último, sino como "el principio de algo, no sólo para Arturo Serrano Plaja, sino también para la nueva poesía española". Un algo que ha de apuntar a "hacer de tu poesía un arma viva".

En realidad de lo que se está debatiendo es de cómo se pueda manifestar la concreción poética de una conciencia que en la acción política directa ha demostrado con creces su implicación, trabajo y constitución revolucionaria, marxista, comunista. De cómo la acción vital se pueda convertir, en un mismo nivel significativo, en acción poética válida. Esa acción vital es algo que el propio Alberti menciona en su crítica, pues la ha visto ejercida directamente antes de su forzado viaje con María Teresa León y también desde el momento en que ha regresado a España y se ha puesto a participar activamente en la campaña del Frente Popular con, entre otros, el mismo Serrano Plaja: "tú que has andado conmigo por esos pueblos de España puedes, con toda la pasión y vehemencia de

que eres capaz, hacer de tu poesía un arma viva. // A tu lado siempre por ese camino” [Alberti, 1936]⁶¹⁶.

¿Desconocía acaso Serrano Plaja una práctica más cercana a esa poesía armada que demanda Alberti? En absoluto, como es fácil suponer y también comprobar. Serrano Plaja ha escrito también composiciones cercanas a este concepto de la poesía como arma con plena conciencia del ejercicio realizado. Y con ejemplos tan inequívocos como “Agitación y propaganda”, un “sketch para ser representado por las calles en los días que faltan para las elecciones, por pequeños grupos de obreros —cuatro o cinco camaradas— en forma de diálogo entre un obrero, que hace las preguntas y los restantes que las contestan a coro”, que se publica a tan sólo seis días de la celebración de las elecciones que darían el triunfo al Frente Popular. Su reproducción es la mejor prueba de la conciencia que Serrano Plaja poseía sobre los distintos niveles poéticos — y sus respectivas y atribuibles funciones— desde los que podía ejercer un compromiso político y estético:

Obrero. — ¿Adónde vas, camarada?

¿Adónde vais, compañeros,
tan corriendo?

Coro. — Hoy comienza la jornada.

Mueren presos los obreros
y sufriendo.

Los mineros asturianos
y los otros luchadores
agonizan;

en la cárcel los hermanos,
los de Oviedo vencedores
se eternizan.

Obrero. — ¿Cómo los puedo salvar?

Decídmelo, compañeros,
¡ayudadme!

¿Quién los mandó encarcelar

⁶¹⁶ César M. Arconada informa de la llegada de Alberti y León a finales de enero de 1936 y de la inmediata actividad desplegada: “acaban de regresar de nuevo a España, a trabajar como antes y como siempre. A reanudar la interrumpida lucha contra las fuerzas de la represión, que en España son hoy más fuertes que nunca”, “Rafael Alberti y María Teresa León han regresado a España”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 22 (770) (27 de febrero 1936), p. 5. Serrano Plaja es uno de los firmantes del texto de convocatoria a un “Homenaje popular a María Teresa León y Rafael Alberti”, publicado en *La Libertad* de Madrid: “Un grupo de amigos y admiradores de María Teresa León y Alberti ha pensado reunirse con ellos en una comida cordial. Queremos que sea la cordialidad lo único que brille en este acto esencialmente popular”, un homenaje que se celebró al día siguiente a las tres de la tarde en el Café Nacional (*La Libertad*, Madrid (8 de febrero de 1936), p. 9). Firmaban dicha nota, entre otros, Antonio Machado, Guillermo de Torre, Luis Araquistáin, Rosa Chacel, Concha Méndez, León Felipe, José Bergamín, Federico García Lorca, Ramón J. Sender, Federico García Lorca, Magda Donato, Slavador Bartolozzi, Jesús Hernández, Luis Cernuda, Luis Lacasa, Alberto, José Díaz, Dolores Ibárruri, César M. Arconada, Manuel Altolaguirre, Miguel Prieto, Luis Buñuel, Miguel Pérez Ferrero, Gustavo Pittaluga... Una crónica del mismo en S. de la Cruz, “Crónica del homenaje a María Teresa León y Rafael Alberti”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 35, (783) (11 de febrero de 1936), p. 5.

a tan bravos barreneros?
¡Contestadme!
¿Quién sometió a la tortura,
quién mató a trabajadores
inocentes?
¿Quién cavó la sepultura
para tantos labradores
tan valientes?

mal pagados por dineros,
mal vendidos animales
sin decoro.

Obrero. — ¿Y Libertaria Lafuente?
¿Y la joven comunista
que luchaba
sola y valerosamente?
¿Y Sirval el periodista,
qué contaba?

Obrero. — ¿Y cómo se ha de acabar
tanta furia miserable,
tan baldía?

Coro. — Sólo el Frente Popular
lleva en él lo inaplazable:
¡la amnistía!
¡Vota al Frente Popular!
¡Vota a los tuyos, obrero,
camarada!
No te dejes engañar
con promesas o dinero
que son nada.
¡Ven con nosotros, obrero,
que por justicia luchamos!

Obrero. — Camaradas:
¡Ya soy vuestro compañero
y las cárceles abramos
a patadas!⁶¹⁷

⁶¹⁷ "Agitación y propaganda", *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 34 (782) (10 de febrero 1936), p. 7. Véase el apartado "Agitación y propaganda" que dedica Julia Scherrer en "Bogdánov y Lenin: el bolchevismo en la encrucijada", incluido en *Historia del marxismo. 5. El marxismo en la época de la Iª Internacional*, traducción de Toni Picasso y Mariano Solivellas, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 222-230. En la misma página, *Mundo Obrero* reproduce una llamada "A los familiares de las víctimas de la represión" para demandar su voto al Frente Popular como medio para lograr la victoria que posibilite una depuración de responsabilidades mediante toda una serie de disposiciones muy concretas (responsabilidades de los agentes de las fuerzas públicas, indemnización de las víctimas, readmisión de los represaliados...); la misma cuestión a la que se alude, también en la misma página, en la crónica de un mitin de Ángel Pestaña ("Ángel Pestaña. "Habrá que pensar en realizar una profunda transformación que no se hizo el 14 de abril") en donde, entre otras cuestiones, se detiene en "hechos concretos e indispensables. Hablar de amnistía, para mí quiere decir

Como se ve, el octubre revolucionario del año 1934 no es un episodio ni mucho menos cerrado y demuestra una vez más su condición de punto de inflexión en el proceso de toma de conciencia ideológica de la intelectualidad republicana. Toma de conciencia que supone participación directa, inmediata, uso de las capacidades individuales, en este caso poéticas, al servicio de una causa perfectamente asumida y situada en el inmediato horizonte de expectativas políticas. Serrano Plaja sabe usar del mismo motivo para darle en cada caso una articulación signífica tan diferente como la que va de su “Elegía” a este “Agitación y propaganda”. Porque la necesidad de la agitación y de la propaganda, de la acción política inmediata, no anula otra de las cuestiones básicas: la de la búsqueda de una forma de expresión, de un lenguaje, estéticamente válido, tan ambicioso en sus pretensiones como lo puedan ser los fines políticos de la ideología de la que nace.

3.4.2. – “ESTOS SON LOS OFICIOS”: CONTINUIDAD Y VARIANTES DE LA VOZ POÉTICA.

Esa búsqueda se concreta ahora, además de con los poemas de *Destierro infinito*, con esa otra composición publicada en dos partes en la revista de Neruda. “Estos son los oficios” es, en esos instantes, una indagación paralela a la de *Destierro infinito* que abría un nuevo ciclo por las pretensiones específicas que posee. De hecho, Serrano Plaja continúa insistiendo en esa línea de escritura como demuestra la publicación en otro proyecto de la juventud revolucionaria, como es la revista malagueña *Sur*, del poema “Esa voz humillada”⁶¹⁸. Basta citar unos versos para establecer la continuidad con los poemas de *1616* o de *Destierro infinito*:

Esa faz desastrosa o aquel rostro deforme
que aparecen de pronto en el mundo
sin luz en los ojos, envueltos en tinieblas.

Aquella muchedumbre que se mira por dentro
hacia ese oculto rincón de su pecho,
hacia ese lugar misterioso y oscuro de la carne
donde tiembla la vida y palpita el asombro,
hallando solamente un agujero negro,
un tenebroso boquete sin sangre.

[...]

liberación absoluta de todos los caldos por defender el concepto de libertad y justicia. ¿Pero liberación total, firme, sin sombras en la concesión, liberación absoluta?”.

⁶¹⁸ “Esa voz humillada”, *Sur. Revista de orientación cultural*, Málaga (enero-febrero 1936), pp. 8-9. La revista cuenta con una edición facsímil (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1994) que incluye un estudio introductorio de María Dolores Gutiérrez Navas y una carta autógrafa de Adolfo Sánchez Vázquez, uno de sus promotores junto a Enrique Sanja (seudónimo del pintor y escritor José Enrique Rebolloza Gálvez), quienes contaron con la inestimable ayuda de Emilio Prauos para su empeño.

Ese cuerpo amanecido sin cariño
en la confusa fiebre de un hambre turbulento,
ese bulto andrajoso que Dios ha ordenado
en el cauce misterioso de los siglos,
pregunta por el hálito de un ángel
reclama una palabra de silencio.

[...]

Y esa muerte que llega
sin un clamor lejano de trompetas,
ese grito malherido de la sangre
que paraliza de un golpe las gargantas,
es el himno entonado por la voz de los mares,
por la voz temblorosa de los vientos.

Es la estela de la sangre
que va dejando el mundo en el espacio
cuando un corazón firme,
humilde o melancólico
se dobla levemente hacia el ocaso.

Leon Trotski señala en *Literatura y revolución* (1924) cuando analiza la cuestión de la cultura proletaria y el arte proletario, que muchos poetas, cultos y proletarios, se vieron tentados por la práctica de lo que denomina el “romanticismo soso del *cosmismo*”, aquel cuya “idea consiste esencialmente en que uno debe sentir el mundo como unidad, y a sí mismo como parte activa de esta unidad, con la perspectiva futura de dirigir no sólo la tierra sino todo el cosmos”⁶¹⁹. En Serrano Plaja se puede encontrar también esta práctica, sobre todo en los poemas aparecidos en revistas como *1616*, *El Tiempo Presente* o *Sur*. Como prosigue Trotski, “el *cosmismo* parece, o puede parecer, extraordinariamente audaz, potente, revolucionario, proletario” pero demuestra en verdad “una inesperada afinidad con el misticismo” que oculta un problema de base, el que “los problemas terrestres se prestan tan difícilmente a la expresión artística que les incitan a saltar al otro mundo” [1971,125]. Por ello la exigencia que les marca a los poetas revolucionarios es una comprensión real del momento en que viven y para eso han de “conocer el pasado de la humanidad, su vida, su trabajo, sus luchas, sus esperanzas, sus derrotas y sus éxitos. [...] Ante todo, es preciso conocer la historia humana y las leyes, los hechos y personalidades concretas de la vida contemporánea” [1971,126]. En este sentido, la progresión de Serrano Plaja parece indudablemente encaminada a la superación de este *cosmismo*, momento de transición necesario y fructífero en su evolución poética, para dar el paso al análisis de categorías

⁶¹⁹ Leon Trotski, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1971, p. 124.

concretas, materiales, históricamente encarnadas en la actividad del ser humano, rehuendo la salida fácil de una expresión artística que evitase la complejidad de este tema.

El inicio de este ciclo en el año 1935 y su posterior reubicación en el nuevo contexto de la guerra civil cuando se incluya en 1938 en *El hombre y el trabajo*, amén de las múltiples y muy significativas variantes existentes entre las versiones de *Caballo verde para la poesía* y las del poemario, parecen exigir un acercamiento doble a estas composiciones que muestre las significaciones de estas en cada instante concreto⁶²⁰. En 1935 la práctica textual de Serrano Plaja se diferencia mucho, sin ir más lejos, de la práctica textual albertiana, ambas muestras de un intento de construcción de un modelo lírico revolucionario, profundamente divergentes.

Isabelle Cabrol, en un interesante estudio acerca de *Caballo verde para la poesía*, considera las dos composiciones de Serrano Plaja como la prueba efectiva de una poesía militante que puedes ser, en términos de Vallejo, oración mínima, es decir, “engagée sur tous les fronts, du réel et du signe, de la simplicité et de la modernité”⁶²¹. Y diferencia este tipo de logros de otras muestras incluidas en la misma revista como las de Alberti, cuatro sonetos que publicó en la última salida de la publicación en los que su mensaje subversivo “est porté par un langage lisible par le plus grand nombre”, siendo más fiel a los principios y a las tesis del realismo socialista [2001, 282]. Vallejo es también a su vez uno de los sancionadores de la oposición entre el surrealismo y la poesía revolucionaria, mientras que varias muestras poéticas de *Caballo verde para la poesía* nos llevan a otra conclusión práctica:

en conciliant subversion du langage et message subversif, prouvent cependant que surréalisme et réalisme peuvent se rejoindre dans leur dénonciation de la société. *Caballo verde* est d'ailleurs l'illustration de cette période de superposition des mouvements avant-gardistes et d'influences étrangères, venues pour l'essentiel de Paris et de Moscou: l'esthétique de la synthèse est la caractéristique essentielle de cette revue dans laquelle l'Esprit nouveau est encore perceptible, la filiation envers le surréalisme bien réelle mais non revendiquée, la poésie idéologique représentée par Alberti et Serrano Plaja, mais pas encore pratiquée par Neruda. [2001, 283]

⁶²⁰ “Estos son los oficios (Fragmento)”, *Caballo verde para la poesía*, Madrid, 1 (octubre 1935) s/p, y “Estos son los oficios (Fragmento final)”, *Caballo verde para la poesía*, Madrid, 2 (noviembre 1935), s/p. Ambas versiones se pueden consultar en la edición manejada de *El hombre y el trabajo*, la definitiva en las páginas 21-26 y la inicial reproducida en apéndice, páginas 165-169.

⁶²¹ Isabelle Cabrol, “L’engagement de la poésie espagnole au sein des avant-gardes européennes: l’exemple de la revue *Caballo verde para la poesía* (octobre 1935-janvier 1936)”, en J.-R. Aymes y Serge Salatin (eds.), *La métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 282.

Esta estética de la síntesis, con una filiación clara aunque no se reivindique, es la misma que se ha estado intentando en más de un caso en los poemas de *1616* o en *Destierro infinito*. Con la diferencia que ahora el poema concreta mucho más la destinación, la representatividad que quiere trasladar. A ello alude Cabrol cuando considera que la plataforma apolítica de *Caballo verde para la poesía* “rend hommage à un poète qui avant Hernández se radicalise, et se fait le porte-parole des travailleurs espagnols, à savoir Serrano Plaja” [2001, 281]. Y es en este punto cuando el discurso, al ponerse al servicio del mundo del trabajo, concreta la materialidad del signo lingüístico al hacer de éste, trasunto de la materia en su sentido más primario. La publicación de “Estos son los oficios” nos muestra por ello un poema que “est un plaidoyer pour une poésie qui se nourrit du quotidien, et dans son obsession d’un rapprochement avec le prolétariat, le poète arrive à une fusion du langage et de la matière” [2001, 281].

En esta composición, Serrano Plaja se vale de una serie de términos que enlazan el trabajo de la creación poética con el trabajo manual, con lo que, como apunta Cabrol, una serie de semas como “manos”, “sangre” o “palabras”, sirven para al poeta para “filer la métaphore de la poésie qui se met au service des masses” [2001, 281]. Cabrol también ha destacado otros componentes compositivos del poema, como una estructura anafórica que para ella obedece a un procedimiento de repetición para que “les mots prenaient part eux aussi à la cadence répétitive du travail” [2001, 281]. Así, el verso “primero son los bueyes” al inicio de cada estrofa de la segunda sección del poema, es el preludeo a la enumeración desordenada de los gestos, tareas y útiles de todas las profesiones mencionadas. Igualmente la repetición de numerosas construcciones —“haya manos”, “hay voces”; “primero son” [con el verbo elidido o no]; “vendrá” más sintagma nominal (“el pan en los oficios”, “el pan, el aceite y la canela” “el pan y la lumbre”, “el amor de invierno”, “el pan de los hornos”); el sintagma preposicional de construcciones en infinitivo (“para esperar”, “para inundar”)...—, arrastra la subsiguiente acunulación de palabras, la aceleración progresiva de los ritmos y el encadenamiento de imágenes. Con ello Serrano Plaja continúa mostrando procedimientos, como en *Destierro infinito*, ligados a la práctica nerudiana, surrealista, pero con un contenido y funcionalidad inéditos que después, con suma maestría, desarrollará la poética de Miguel Hernández. O como describe Cabrol, en este poema Serrano Plaja está propiciando una poética realista como la que podían proponer los escritores soviéticos (o el Alberti de estos momentos), pero sin titubear por ello en retomar algunos procedimientos heredados de las vanguardias.

En este punto es donde de nuevo debemos situarnos en la especial encrucijada de la concepción poética de *El hombre y el trabajo*. Como proyecto generado en 1935 desde una reflexión teórica marxista, pretende el acercamiento a la categoría del trabajo como otros, pongamos por caso de nuevo a Alberti, lo han hecho seleccionando la categoría familia como unidades analizadas ideológicamente para demostrar, respectivamente, sus rupturas con los códigos burgueses. Pero al igual que sucediera con Alberti, inevitablemente la guerra civil obligaba o bien a un abandono momentáneo de este camino, o bien a un intento de adecuación de esa vía a las situaciones presentes de la contienda. La opción en Serrano Plaja fue la segunda, y como opción arriesgada de una palabra poética que estaba inaugurando una vía temática y estética nueva los logros irán acompañados de las limitaciones⁶²².

Por todo ello, la conclusión de Rafael Alberti cuando, casi en vísperas de una guerra civil que iba a modificar en su totalidad los términos de todo debate cultural, afirmaba que estas composiciones publicadas en *Caballo verde* eran “el principio de algo, no sólo para Arturo Serrano Plaja, sino también para la nueva poesía española” tenía bastante de verdadero. Y lo tenía aunque este principio no apuntase a “hacer de tu poesía un arma viva” en los términos en que lo estaba pensando el gaditano. Esto es lo destacable y lo que establece una línea de continuidad y progresión de su trayectoria: *El hombre y el trabajo* será, en su origen, un aprovechamiento de la lección de Neruda superada no precisamente en el orden de intereses que prima Alberti. Su ruptura con este maestro no será tan radical como en el caso de Juan Ramón Jiménez —como tampoco lo es el aleance del magisterio, de mayor alcance y profundidad por lo que toca a Jiménez—; muchas diferencias, por otro lado, ha mantenido desde el principio con Alberti, pero Serrano Plaja se siente seguro del terreno que pisa, sabe que ha dado con su voz personal y esta independencia de criterio en relación con Alberti es una prueba más de la madurez que se consolidará con *El hombre y el trabajo*⁶²³. Tras este libro, desde sus primeros poemas, se halla, como afirma su autor, la voluntad de hacer ya de la literatura directamente una

⁶²² Para el análisis de algunas cuestiones relacionadas con el caso particular de Alberti, véase López García [1999, 105-122].

⁶²³ No considero, pues, muy acertada la opinión de Cano Ballesta acerca de esta reseña de Rafael Alberti, ni en cuanto a delicadeza ni en cuanto al magisterio que en verdad le indica: “es una delicada reconvencción y una llamada de atención. Le señala un maestro, Neruda, y un tema. Menos hurgar en el sentimiento y dolor individual y más en el colectivo”; el mismo Cano Ballesta se contradice al señalar más adelante que Alberti, “convertido en evangelista y apóstol de un nuevo ideal de poesía al servicio del pueblo, no puede menos que lanzar con voz profética su manifiesto-exhortación a los jóvenes”, pues Neruda no es representación en esos momentos de ese nuevo ideal de poesía al servicio del pueblo, difícilmente podía entonces recomendarlo el gaditano como maestro [1996, 143-144].

“preocupación ética” en donde la experiencia comprometida no es objetivo, dirección o denuncia, sino fusión de vida y obra: “era tan verdadero entonces para mí escribir sobre albañiles que sobre mi madre, era materia poética lo mismo” [Caudet, 1975, 16]. Y sobre esta materialidad que enlaza y equipara la intimidad y la colectividad, la ideología y la biografía con lo poético, tendremos que volver más adelante. El origen de esta voluntad poético-vital explicita la dirección nueva de Serrano Plaja una vez asentado, definitivamente, en el nuevo espacio poético que comenzaba a defender desde su ruptura juanramoniana⁶²⁴. ¿Cuál es ese nuevo espacio y desde dónde se origina?:

En *El Socialista*. Se anunciaba allí la huelga del 1 de mayo de 1935 y se hacía la relación de las distintas federaciones, de la madera, de los albañiles, etc., que iban a participar en la huelga. Entonces pensé interpretar cada oficio poéticamente [Caudet, 1975, 16].

Así, junto a *Destierra infinito* y el poema con que se cierra, donde como apunta su autor, “lo político y lo literario empiezan a fundirse”, se están escribiendo ya los poemas de una nueva manera de entender la función y materia de la poesía de lo que será uno de sus mejores libros, *El hombre y el trabajo*. Mas, claro está, el inicio de la guerra civil obligó a un replanteamiento de todas estas intenciones, con lo que, la contienda española marca, doblemente, el inicio de una inflexión en la trayectoria de Serrano Plaja, que exige a su vez un análisis más pormenorizado⁶²⁵. Tan sólo se hará referencia por ello a un par de cuestiones muy puntuales antes del período que se abre con el estallido de la guerra civil. En este sentido, las múltiples variantes entre las versiones de “Estos son los oficios” publicadas en *Caballo verde para la poesía* y *El hombre y el trabajo* son especialmente significativas. La versión del año 1938 se ofrece sensiblemente reducida, con múltiples versos desaparecidos o recortados. Un estudio de todas las variantes nos mostraría cuáles son las vías iniciadas en 1935 y las integradas, y en más de un caso abandonadas, en el año

⁶²⁴ La confrontación ideológica se deja sentir ya al filo de la guerra hasta tal punto que incluso Juan Ramón Jiménez Jiménez ha de definirse al respecto. En su conferencia *Política poética* del 15 de junio de 1936, habla de que “una verdadera república de “trabajadores”, un “comunismo posible” (economía colectiva, ideología individual), sería para mí, aquél en que cada uno trabajase “sin prisa ni descanso” en su vocación fundamental”, aunque, lógicamente, puntualiza que “yo no puedo ser un comunista en el sentido en que hoy se llama comunista a Rusia, porque soy un individualista mural. Yo no soy, insisto, comunista ni Stalin tampoco por dos razones diferentes: Stalin es un imperante, y yo no soy un imperialista ni un imperable ni un imperiado”. La abstracta declaración llegaba demasiado tarde y con demasiadas limitaciones, sus antiguos discípulos, en este sentido, habían tomado la iniciativa mucho antes; recogido en el admirable *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 15-16.

⁶²⁵ Confirma esta idea la opinión de Serrano Plaja de que con *El hombre y el trabajo*, sucede que “la guerra, en cierta medida, estropeó el libro” [Caudet, 1975, 16].

1938. A continuación se hará referencias a algunas de ellas con el propósito de introducir la discusión de un tema: cómo se acerca a la categoría trabajo en 1935 y en 1938.

Desde esta perspectiva, es significativo el tratamiento y presencia del mundo tecnológico asociado al trabajo en cada uno de estos momentos. Cabrol señala que en la versión de 1935, “les termes techniques” son frecuentemente empleados “non plus per fascination du monde moderne, mais par solidarité avec les ouvriers [...] toujours afin de dénoncer les conditions de travail, les transferts syntaxiques créent des rapprochements entre les objets et les hommes”, y hasta imágenes como “ciudades de palastro” y “decretos de zinc” sugieren “un monde où les êtres humains sont contaminés par la matière sur laquelle ils travaillent” [2001, 279-280]. Por volver al uso de términos técnicos propios del sistema léxico de las vanguardias, se comprueba cómo en el año 1935 su uso se realiza, en efecto, como un medio para crear la solidaridad con el mundo obrero ante sus condiciones de explotación. Pero hay algo más. El uso de estos términos no se ejecuta en aras de una fascinación por la modernidad, sino como crítica de algunas de sus implicaciones en la creación de un mundo socialmente injusto, cuando estos objetos son utilizados por el hombre para romper el pacto *homo-naturans* previo a la industrialización. Los oficios desfilan en este caso desde un ámbito pre-industrial, y así los primeros son los agricultores y sus bueyes, los leñadores, la manufacturación de las materias primas básicas del trigo o las aceitunas en pan y aceite, que retrata un trabajo acompasado al ritmo natural impuesto por las estaciones o los trabajos artesanales ligados a los albañiles, los alfareros, los herreros o los tejedores hasta que aparece, por así decirlo, una figura y un oficio de transición, el minero. El trabajo colectivo de la mina es ahora una muestra de las contradicciones de un trabajo puro que, sin embargo, se ve contaminado al entrar su producción en el círculo opresor de la organización económica capitalista:

Con humo de carbón y desprecio del llanto,
hay voces, lentas voces,
hay voces más calientes y más frías
y hay voces trabajando con aroma de pozo,
subterráneas palabras con sabor a metales,
quijadas casi verdes de humedad oxidada
y manos tan profundas que arrancan de la tierra
campanas y martillos,
azadas, cubos, hachas,
vigas y plata pura
y metal amarillo y lingotes de muerte,
el carbón jubiloso de los barcos y trenes
cuyas sirenas muerden a gritos en la noche,
y acero para rejas de cárceles oscuras

y plomo para balas que destrozan la vida.

Las voces que remiten a la colectividad no se muestran tampoco de forma unívoca, hay voces que trabajan en un sentido y “hay voces peligrosas”, “hay manos sometidas a oscuridad sin fondo” y “hay manos peligrosas, hay frentes, no hay respeto”. Existen, en definitiva, al menos dos mundos posibles para el trabajo: el preindustrial y el industrializado. Si el primero remite a ese mundo al que ya hemos aludido, el otro nos sitúa en una modernidad negativa, donde la naturaleza y el hombre son adulterados. Es un mundo de “luz / y cieno en las letrinas de sofocantes gases amarillos”, “bosques que otros ojos ignoran” de donde proviene el caucho; “labores diversas donde el sol sabe a estaño”, un mundo iluminado por “bombillas azules” que iluminan “senos” y “manos” del mismo color de aquellos que viven con “el sabor a calambre / y amperios” en “ciudades de palastro” mordidas por “el ácido sulfúrico” y sometidas a “decretos de zinc”. Es decir, una oposición clara entre la urbe y el campo, pero con la complejidad que esta oposición clásica adquiere en las producciones modernas y cuya máxima expresión en la lírica española es la propuesta lorquiana de *Poeta en Nueva York*. Recuérdese que en este poemario, García Lorca no postula como solución un idílico retorno al espacio de la naturaleza anterior sino a un nuevo ámbito en el que la naturaleza es respetada por la técnica frente a esa “ciencia sin raíces” de la ciudad deshumanizada. Serrano Pla ha destacado los elementos que también someten al trabajo en la naturaleza, a un círculo de esfuerzo y fatiga donde no todo es positivo: el silencio es duro, los “arados y cervicces y gañanos” están “poblados de tristeza y de trabajo, / y de amargas palabras o crepúsculos rotos”, pero al menos tiene su compensación en una transmutación posterior de ese trabajo que no aliena al ser humano como sí ocurre en un ámbito industrializado. Por eso para los “pechos sin luz” que viven bajo las “bombillas azules” existe un futuro ámbito de reparación:

para pechos sin luz, hay una luz, un árbol,
un júbilo poblado de pájaros y harina
con suavidad de hueso,
con un calor de otoño, de plumas imprevistas,
de almendros florecidos y palomas leales.

Todo este sistema de oposiciones prácticamente desaparece en la versión de 1938 y apenas si queda reflejado en la misma alusión a “labores distintas donde el sol sabe a estaño”. Aquí estas labores son integradas con “más trabajos puros en otras latitudes”, con lo que se refuerza una identificación absoluta del mundo de los trabajadores y se deja de lado la

crítica de sus condiciones laborales, ese proceso de adulteración y contaminación, algo que probablemente se consideró más acorde con una poética de guerra y con una perspectiva general que abunda en el tratamiento mítico y epopéyico. Con la desaparición de las oposiciones, que hacían más compleja la descripción y el acercamiento al mundo de los trabajadores, también desaparece ese léxico propio de la vanguardia que hace presente el mundo técnico y, como es fácil deducir, se cierra una vía de indagación poética.

Por ello Claude Le Bigot constata que de la clase obrera retratada en la producción poética de la guerra civil está ausente el proletariado industrial de las ciudades. Algo que también, como recuerda el crítico francés, obedece a circunstancias sociológicas de la España de la época, donde “la population active est essentiellement rurale” y sin que excepciones como el desarrollo de la industria metalúrgica hallen apenas eco. Por esta causa, los títulos de los poemas conservan modos de designación muy genéricos o remiten a una actividad todavía básicamente artesanal. Eso sucede en *El hombre y el trabajo*: “Les seuls titres d'un recueil parfaitement structuré autour du travail comme c'est le cas avec *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja nous offrent la vision d'un monde ouvrier qui ne porte pas encore les marques de la taylorisation” [1997, 247]. Como se verá, detrás de esta selección operan igualmente variaciones en los modelos estéticos aplicados por Serrano Plaja y una disminución de la influencia nerudiana —o, si se prefiere, de los procedimientos vanguardistas más cercanos a la práctica surrealista—, en favor de otros modelos como, pongamos por caso, Antonio Machado.

Otra conclusión que se extrae del cotejo de estas dos versiones es que, a pesar de la independencia de criterio de Serrano Plaja respecto de Rafael Alberti —cimentada desde su madura reflexión teórica a partir del texto de Gide— en cuanto a aquello que suponga la expresión de un contenido revolucionario en el poema, esta disensión no supone que todas las advertencias de Alberti caigan en saco roto. Aunque también pueda explicarse como una coherente evolución personal, lo cierto es que la mitigación de la influencia de Neruda que de forma velada proponía Alberti, se hace patente al contrastar las variantes que existen entre la redacción de “Estos son los oficios” en *Caballo verde para la poesía* y su posterior aparición en la edición de *El hombre y el trabajo* de 1938. Las principales razones que demuestran este hecho han sido destacadas por José Manuel López de Abiada, quien constata entre las diferencias de la primera parte del poema publicado en la revista y la posterior en libro que “los versos suprimidos no sólo están en relación directa con los dos últimos párrafos del editorial de Neruda, sino también que en los versos se suprimen conceptos e incluso vocablos registrados en el manifiesto”, así como por lo que respecta al

segundo fragmento (además de reducirse la extensión de 105 a 66 versos), se suprimen también elementos estilísticos propios de la poesía del chileno, como varios casos de polisíndeton y la casi totalidad de las formas impersonales con el verbo “hay” [López de Abiada, 1986, 144-148]. Francisco Caudet también se refiere, aludiendo a esta reducción del número de versos entre ambas versiones, a la existencia de “algo ‘torrencial’ en la primera versión de ‘Estos son los oficios’, sobre todo en las dos primeras estrofas, que hacen pensar en una influencia momentánea de Neruda, del Neruda de *Residencia en la tierra*”, y cree que se trata de una reducción que otorga al poema una “contención” que le da “incluso una mayor sobriedad y, de esta suerte, es más eficaz. Serrano Plaja, evidentemente, iba encontrando su propia voz, su ajustado decir poético” [Serrano Plaja, 1978, XXXVI]. En otro momento Caudet amplía el calado de esta influencia al referirse a las obvias aplicaciones de los principios en estos dos poemas de los principios expuestos en “Sobre una poesía sin pureza”, pero recuerda los antecedentes de esta actitud en el “Homenaje a Juan Ramón” de 1934 y define la diferencia básica entre Neruda y Serrano Plaja: “Serrano Plaja se ha propuesto cantar el trabajo, usando un lenguaje cotidiano, *pero además*, su fin es revalorizar la importancia del trabajo, no como meta en sí, sino como camino para conseguir pleno dominio de los medios de producción. He aquí la única opción que le queda al trabajador para poder reconquistar su dignidad humana. Pues bien, esta finalidad, definitivamente revolucionaria, está ausente en el manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” [...]. Pablo Neruda, en fin, irá a la zaga de Serrano Plaja en cuanto a escribir poesía política, revolucionaria. De cualquier modo, es un hecho que Serrano Plaja tiene una deuda *teórica* con Neruda. Pero aquél irá más lejos, al dar a esa forma de *inspiración nerudiana* un contenido, repito, revolucionario” [Serrano Plaja, 1978, XL-XLI]. Todo lo cual es muy cierto, pero sin olvidar que esa deuda teórica, en otras composiciones escritas a lo largo de 1935 como las recogidas en *Destierro infinito* o *1616*, se habían venido manifestando de manera muy clara también en una práctica textual donde es problemático distinguir tajantemente forma y contenido. Lo asimilado por Serrano Plaja no es sólo lo expuesto en los manifiestos de Neruda, también actúa el deslumbramiento, según expresión del madrileño, ante esa *Residencia en la tierra* que ha leído ya en 1934, gracias al papel como mediador de Alberti. Es decir, que difícilmente una poesía revolucionaria puede funcionar como tal si se limita a una cuestión de contenido, sólo el aprendizaje de un signo revolucionario permite vehicular ese contenido con una significación hondamente revolucionaria, lo otro puede quedarse muy frecuentemente en una declaración de buenas intenciones pero construidas desde parámetros estéticamente

regresivos. De nuevo nos hallamos con el problema de las distintas fases de elaboración de un libro como *El hombre y el trabajo*, iniciado en 1935 y sustancialmente afectado por las condiciones de la guerra. Sin embargo, se podrá comprobar la plena manifestación de una poética material en este poemario de la guerra civil, que es inimaginable sin la influencia y adopción previa de todo el sistema de correspondencias que sintetiza el discurso nerudiano, no como proceso de mimetismo artificioso o de un epigonismo más o menos brillante, sino como medio de acceso a gran parte de las conquistas de los lenguajes poéticos de las vanguardias. El aprendizaje de todo ello era imprescindible para poder efectuar después esa selección, esa depuración de dichos recursos que permitirán la consecución de una voz personal.

Otra cuestión a la que hemos de referirnos antes de entrar ya propiamente en los años correspondientes a la guerra civil es el reflejo que esta madurez de los principios poéticos tiene en sus últimos textos teóricos antes de que, el 18 de julio de 1936, marcara con su trágico hecho histórico la alteración de esta evolución estética.

3.4.3. — EL CIERRE DEL CÍRCULO: SIGNIFICACIÓN DEL ROMANTICISMO EN 1936.

No parece necesario demostrar a estas alturas el grado de compromiso político de Serrano Plaja, pero no ha de perderse de vista la aparición de su nombre en toda iniciativa de carácter político inequívoco que se produce en estos meses anteriores al golpe de estado militar. En el mes de marzo será uno de los firmantes del "Manifiesto por la libertad de Prestes y contra la represión en Puerto Rico", donde un grupo de escritores y artistas españoles demandaba la liberación del líder comunista brasileño Luis Carlos Prestes —encarcelado por el dictador Getulio Vargas, junto a varios miles de trabajadores, y amenazado de ser fusilado—, además de protestar por la represión estadounidense en Puerto Rico⁶²⁶. A finales de abril de 1936 se dio también a conocer a la prensa la creación de la asociación de Amigos de América Latina, surgida en marzo tras la movilización producida como consecuencia del encarcelamiento de Prestes. Dicha asociación estaba integrada, además de por Serrano Plaja, por María Teresa León, Federico García Lorca, Rafael Alberti, María Martínez Sierra, José Díaz, Isidoro

⁶²⁶ El texto apareció en *Mundo Obrero*, Madrid, IV, (31 de marzo de 1936), p. 6, y fue firmado por una larga lista de escritores y artistas, entre otros, Federico García Lorca, Luis Araquistáin, Alberti, Arconada, Sender, Prados, Altolaguirre, Cernuda, Miguel Hernández, Nelken, Chacel, Méndez, Arderius, Díaz Fernández, Pieta, Luna, Renau, Gil Albert, Pla y Beltrán, Sánchez Vázquez, Rafael Dieste... Sobre este episodio puede encontrarse más información en el estudio de Ian Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1986^a, pp. 29-31 y 305-309.

Acevedo, Gabriel Maroto, Esteban Vega y Emilio Delgado, y nacía con la intención de hacer llegar “generosa solidaridad a los hombres y mujeres de aquellas Repúblicas hermanas que, luchando contra los imperialismos y por las conquistas de las libertades democráticas, son presos, torturados y perseguidos”⁶²⁷.

El grupo organizó a lo largo de todo el mes de mayo numerosos mítines de apoyo a Prestes y al resto de víctimas de la represión dictatorial, y la madre y la hermana de Prestes viajaron a España, motivo por el cual se publicó una carta dirigida a la primera por los Amigos de América Latina, que fue publicada en un suelto de *¡Ayuda!* en marzo de 1936 y firmada por numerosos escritores y artistas entre los que se encontraba Serrano Plaja. El 21 de mayo, un nuevo texto de la asociación servía para realizar otra pública condena a la represión ejercida en Brasil y un nuevo llamamiento a la solidaridad que cabe esperar de “nuestra República, reconquistada por el sacrificio popular” evidenciado en el triunfo del Frente Popular. En esta ocasión lo firmaban únicamente los ya mencionados miembros fundadores del grupo, nómina a la que se añade el nombre de Julio César Lombardía⁶²⁸.

En ese mismo mes de mayo, el nombre de Serrano Plaja aparece en la convocatoria de un banquete, firmada por un numeroso grupo de intelectuales, organizado por la visita a España de André Malraux, Henri-René Lenormand y Jean Cassou en representación del Frente Popular francés. Como apunta Gibson, esta visita se concretó en “una semana de intensa actividad política e intelectual (conferencias de Malraux y Cassou en el Ateneo, representación de *Asia* de Lenormand en el Español, entrevistas con la prensa), y concluyó con un impresionante banquete celebrado el 22 de mayo en los salones altos del Restaurante Luckys, en el edificio Madrid-Paris” [Gibson, 1986, 33]⁶²⁹. Todos estos datos, y algunos más que podrían prolongar la lista, calibran lo ajustado de la impresión de José-Carlos Mainer cuando opinaba en referencia a los escritores más jóvenes entre, los que se

⁶²⁷ “Grupo de Amigos de América Latina”, *La Voz*, Madrid (30 de abril de 1936), p. 2. Recogido por Ian Gibson en su “Apéndice” a *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca* [1986, 309-310].

⁶²⁸ La “Carta a la madre de Luis Carlos Prestes” apareció en un suelto de *¡Ayuda!*, Madrid (marzo de 1936). El “Llamamiento de los Amigos de América Latina” lo publicó *Heraldo de Madrid*, (21 de mayo de 1936), p. 3. Ambos textos han sido reproducidos asimismo por Ian Gibson [1986, 311-312].

⁶²⁹ El texto de la convocatoria, “Lenormand, Malraux y Cassou, ilustres escritores franceses en España”, *El Sol*, Madrid, (20 de mayo 1936), p. 8, fue firmado por Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Rosa Chacel, José Bergamín, Jacinto Grau, Miguel Pérez Ferrero, César M. Arconada, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Arturo Serrano Plaja; está reproducido por Gibson [1986, 312-313]. Sobre el banquete añade Gibson que al mismo “acudieron más de doscientas personas, incluidos varios ministros” y que “tuvo una marcadísima significación izquierdista, aunque muchos de los comensales no eran militantes políticos. [...] En lo que todos estaban de acuerdo, militantes y no militantes, era en subrayar el peligro mundial que suponía el fascismo. [...] Al principio y al final del banquete la orquesta tocó *La Marsellesa*, el *Himno de Riego* y *La Internacional* y, durante la ejecución de ésta, “la mayoría saludó con el puño en alto” [1986, 33].

encontraba Serrano Plaja, que “puede que tuvieran poco que ver con Salinas o Guillén (catedráticos que estrenaban su cuarentena de edad) y que vieran en Benjamín Jamés un protector más que un colega, pero poco más que el prestigio les separaba de Cernuda, Prados, Alberti, Altolaguirre e incluso de García Lorca o Bergamín” [1987, 323]⁶³⁰.

A toda esta intensísima actividad se suma la redacción de varios textos igualmente reveladores del lugar ocupado por Serrano Plaja. El primero de estos textos explica en parte la reacción de Rafael Alberti en su reseña, pero también es gracias a la publicación de sus impresiones a raíz de la publicación de la primera edición a principios de 1936 de *La realidad y el deseo*, de Cernuda, que Serrano Plaja demuestra la amplitud y madurez de su lectura sobre el romanticismo, tan distinta del “romántico clasicismo” de 1932 con que se iniciaban estas páginas⁶³¹. Un romanticismo asimilado en clave ya cercana al surrealismo y a la vanguardia política y de cuya influencia, a través de (entre otros) del poeta sevillano, algo se habló en otros momentos. Serrano Plaja detecta como actitud vital de Cernuda una aproximación al dolor como forma de entender “lo que hay de más importante en nuestra vida”, no como autocomplacencia, lo que denomina “sentido crepuscular de su poesía, de la mejor estirpe romántica” que va manifestándose de distintas maneras a lo largo de su obra. Primero, en “la contemplación silenciosa, dolorida” que filia, por encima de otras influencias, con la “dolorida gravedad becqueriana”, cuya presencia Cernuda favorece más que Juan Ramón Jiménez. Serrano Plaja, claro, también está hablando sobre sí mismo, con lo que su explicación de las primeras poesías de Cernuda es trasladable en gran medida a la expresión de su crisis adolescente:

En estos primeros versos el poeta permanece como asombrado, con el profundo asombro, ya doloroso, del ver, del contemplar algo inabarcable. Es la ruta del solitario que en él, en su interioridad, reconoce lo más entrañable del mundo, y, por tanto, a él mismo, esto es, el hombre, a los hombres, a los que comunica su temblor. Que eso tiene el poeta sobre los demás, sin que le valga para nada; que viendo más que los otros no puede limitarse a verlo solo, sin expresarlo, sin decirlo fatal y necesariamente a los demás porque él mismo no se basta, no se siente delimitado en sí y sin una conexión necesaria al resto del mundo.

Cernuda, observa Serrano Plaja, no cree ni en la muerte (como Manrique), ni en la vida (como Whitman), ni tampoco — que es su creencia — en la vida dolorosa (Baudelaire)

⁶³⁰ Aunque sea un dato anecdótico, en la Feria del Libro de Madrid del año 1936, poco antes del golpe de estado del 18 de julio, Serrano Plaja participó en una lectura de poemas junto a Federico García Lorca, en lo que probablemente fuese la última aparición en un acto público del poeta granadino antes de su asesinato.

⁶³¹ Se tratan de sus dos “Notas a la poesía de Luis Cernuda” ya citados. Reproducidos en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda* [1977, 40-48].

y la soledad de los muertos; situado entre ambos polos "sólo siente el declive, la caída"⁶³². Lo que sí puede adoptar de su poesía son las preferencias de Cernuda por la "gravidad" y armonía "ajena a la artificiosa musicalidad de la poesía rítmica", que si bien no niega logros de "una técnica de consonancia clásica" (Baudelaire), sí conduce a los modelos que más le interesan ahora a Serrano Plaja: el verso libre de Whitman, los poemas en prosa de Rimbaud, o, aunque no lo mencione, la libertad formal de Neruda. En estas notas a Cernuda, Serrano Plaja menciona la influencia de Hölderlin en las últimas producciones de *La realidad y el deseo*. Es significativo, en este sentido, el juicio que Enrique Azcoaga realiza de las traducciones hechas del poeta alemán por Cernuda y Hans Gebaer⁶³³, donde plantea una dicotomía entre Hölderlin y Whitman que, de semejante manera, parece estar detrás de los argumentos de Serrano Plaja:

En tanto Hölderlin supone la poesía como una esclavitud, pues esclavitud es para nosotros pretender servir exclusivamente a la pureza y a sus soñados dioses, Walt Whitman inicia un camino en que la poesía sirva a los hombres y a la vida, en que la poesía sea una liberación. Y mientras en el poeta americano la poesía resulta floración natural y completa, en Hölderlin es espléndida flor ante la que nos admiramos, sin haberla visto nacer.

Por eso, aunque admirable y digna de toda la atención, la melancolía de su poesía hace que sea "una lírica queda, sin llamada, que no llama al hombre, y aunque en este caso se resuelva en poesía espléndida, resulta siempre una "poesía imposible", la poesía de un joven puro, caído en una palpitante tristeza sin alas"⁶³⁴.

De nuevo con ello se crea una oposición a otras tendencias practicadas en ese momento por otros jóvenes poetas, a la par que Serrano Plaja capta una de las características fundamentales del autor de *La realidad y el deseo*. De Cernuda salva la

⁶³² En este punto, como en algún otro, Serrano Plaja parece ampliar los conceptos utilizados por Federico García Lorca en su comentario a *La realidad y el deseo* aparecido poco antes en el mismo diario *El Sol*: desde 1924 "empieza un duelo con su tristeza, con su tristeza de sevillano profundo, duelo elegantísimo, con espadín de oro y careta de narcisos; pero con miedo y sin esperanza, porque el poeta cree en la muerte total. Este duelo sin esperanza de paraíso, que hace que el poeta quiera fijar eternamente los hombros desnudos de un navegante o una momentánea caballera, anima todas sus páginas, hasta que al fin cae victoriosamente rendido". "En homenaje a Luis Cernuda", *El Sol*, Madrid (21 de abril 1936), reproducido en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda* (1977, 26).

⁶³³ "Hölderlin", *Cruz y Raya*, Madrid, 32 (noviembre 1935), pp. 119-134; aparecieron luego en forma de libro, Hölderlin, *Poemas*, Séneca, México D.F., 1942).

⁶³⁴ Enrique Azcoaga, "Poesía. Hölderlin, el joven puro", *El Sol*, Madrid, XX, 5843 (15 de mayo 1936), p. 2. Whitman será uno de los grandes modelos adoptados por Serrano Plaja en su siguiente libro. Puede consultarse la tesis doctoral de María Angeles Ochoa para constatar algunas de sus influencias en nuestra literatura, aunque, pese al título, su estudio es para muchos periodos más un análisis de la poesía del norteamericano que de su recepción; *Walt Whitman en España: recepción de su poética. 1900-1940*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993.

sobriedad que él busca para el necesario atemperamiento de los excesos retoricistas del romanticismo o la torrencialidad nerudiana, que define en muchas ocasiones a su verso (la misma aspiración que acrecentará la importancia del tono machadiano de su poesía posterior). Si bien todo arte “aspira a ser música” (Serrano Plaja opone a los caracteres de Cernuda los ejemplos de Baudelaire, el mayor elogio que puede hacerle pues es el poeta que más admira), lo que en Cernuda es musical “es la armonía y no la melodía” y además lo aplica “sobre algo que es en si mismo inarmónico, como es ese dolor desfallecido”. Esta expresión cernudiana no se logra desde el principio, sino a partir de *Un río, un amor*, que estrecha la relación poesía vida, y con el que aporta a su vez, en una acertada definición de la trayectoria cernudiana, una novedad a la poesía española: “la apasionante emoción de la pasión contenida en la inteligencia”. Para facilitarle futuras asimilaciones, como el modelo ético de Cernuda no le vale, busca asociaciones que permitan una absorción de recursos, por eso agrupa la pasión contenida al concepto temporal de la poesía reivindicada por Machado, quien a su vez rechazaba así, la tradición barroca y los poetas del Siglo de Oro y vindicaba Manrique, el Romancero y Bécquer⁶³⁵. Lo mismo sucede cuando en estas notas a la poesía de Luis Cernuda valora otros recursos de su poesía como “la expresión concisa y directa”⁶³⁶. Y es que Serrano Plaja necesita salvaguardar la operación que Cernuda está haciendo de reactualización de la poética romántica, pues reconoce en estos poemas, así se ve en la inteligente lectura que hace de *La realidad y el deseo*, un tono que renueva la poesía lírica española⁶³⁷. Sus constantes alusiones a Baudelaire se explican por la

⁶³⁵ La recuperación de Antonio Machado es ya a estas alturas de 1936 imparable, y tanto Serrano Plaja como los compañeros a fines lo utilizan como modelo y referencia en sus obras y análisis. Véase, por ejemplo y por seguir la comparación entre Azcoaga y Serrano Plaja, el análisis del primero, “Alrededor de la poesía de Antonio Machado (Fragmentos de un ensayo)”, *El Sol*, Madrid, XX, 5899 (19 de julio 1936), p. 2.

⁶³⁶ Otras características como pueda ser la ironía romántica del poeta andaluz son señaladas, pero sin posibilidad de adaptación. En el caso de la ironía porque es el modo en que se detecta un sentimiento de culpabilidad que proviene de la agudización de la experiencia del dolor. Como se explicó anteriormente, la culpa es una de las obsesiones poéticas de Serrano Plaja y parte de su creencia en la condición exiliada de lo humano, sin embargo ahora ya no le interesa ni la queja ni el distanciamiento, pues ha sido la aceptación de esta condición el primer paso para su integración en la experiencia colectiva y la efectividad revolucionaria.

⁶³⁷ Según Philip W. Silver, con Cernuda se produce la “restitución del romanticismo” pues en España no “llego a cuajar un movimiento altorromántico, a pesar de que, por compensación, las ruinas del alto romanticismo europeo aparecen gradualmente a lo largo del siglo XIX y hasta entrado el siglo XX” [1996, 144]. Silver también muestra otra característica cernudiana que explica más si cabe la atracción de Serrano Plaja por su obra pues detecta que en Luis Cernuda se dan “experiencias subjetivas de eternidad” en el sentido de ser “un deseo de experimentar como eterno el limitado mundo fenoménico”, con lo que “descrito así, el deseo de Cernuda sólo se aproxima a una perspectiva divina y se sitúa dentro del tópico romántico del niño en cuanto ser no afectado por el tiempo. De hecho, una motivación de la poesía temprana de Cernuda es el deseo de recuperar esta experiencia infantil del mundo como para presencia” [Silver, 1996, 146-147]. La diferencia vendrá luego porque Cernuda “adaptó los mitos del Edén, de la Edad de la Inocencia y la Celda para dar una trama argumental a su propia fábula poética del niño que quería ser poeta” [149], siendo su obra muestra del

conclusión a la que desea llegar, la validez de la poesía de Cernuda aunque no sea el modelo a seguir, por ello recurre a argumentos muy parecidos, como seguidamente se verá, a los que usa en otra ocasión en su defensa del poeta francés:

Porque la intimidad del poeta cuando es poeta vale por la del hombre. Y su soledad es la de todos los hombres, la de cualquier hombre, que por serlo es capaz de una soledad íntima, desde la que es más solidario que la totalidad de los hombres que desde el confuso griterío. La soledad gravitativa le es al hombre tan necesaria como la comunicación, como el diálogo, porque es la continuidad del diálogo⁶³⁸.

Esto que podría parecer un retorno, más firme y bien argumentado, a los conceptos teóricos defendidos años atrás, no lo es si se tiene en cuenta el matiz que se añade a continuación: "Claro está que para que esa soledad tenga su rango es necesario que el hombre, que todos los hombres, estén capacitados; puedan, como si dijéramos, ejercer esa soledad sin una exterioridad social de tipo coactivo que se lo impida".

Se trata de la misma conclusión defendida cuando cruza sus opiniones con Bergamín: es necesario vencer las desigualdades sociales no sólo en el sentido material e inmediato (que Serrano Plaja nunca olvida), sino teniendo como objetivo final la liberación del dolor que prosterna a la masa devolviéndoles "*su conciencia moral*", permitiendo que alcance su conciencia de ser, dentro de la colectividad, un individuo. La poesía ha de contribuir al objetivo final de que todo ser humano tenga la posibilidad de conocerse, de que "pueda individualizarse, pueda conquistar su soledad, y entonces, a *solas* consigo misma, pueda enfrentarse con ese algo terrible que es la vida: la muerte"⁶³⁹. No olvida, pues, el objetivo último de su lucha revolucionaria en este comentario a Cernuda de junio de 1936, y aunque sabe que la poesía de Cernuda no contribuye prácticamente en esta

"mito de su existencia" y cristalizando en lo "sublime romántico", un "alto romanticismo español inédito" [104] que no se había dado ni aún en el caso de Bécquer.

⁶³⁸ Este punto después tópico de la soledad como aspecto troncal en la poesía de Cernuda, también era destacado por Pedro Salinas en su comentario de mayo de 1936 a *La realidad y el deseo*, tras previa identificación de los referentes románticos y posterior relación con buena parte de los modelos antes recorridos por Serrano Plaja: "Es poesía de soledades la de Cernuda [...]. *Soledad amorosa*, como escribe el poeta y como era la de Garcilaso. Soledad del deseo y de la aspiración, como en Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Soledad del anhelo desengañado, como en Bécquer. Constantemente se repiten en el libro las expresiones referentes a la soledad del ser humano. El poeta está solo en el universo", "Luis Cernuda, poeta", en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda* (1977, 36).

⁶³⁹ Arturo Serrano Plaja, "En torno al Congreso Internacional de Escritores. Carta abierta a José Bergamín", en André Gide *Defensa de la Cultura* [1981 66-67]. De ahí la complicidad con un Cernuda que escribe "Sabido nada más que vivir es estar a solas con la muerte", en *Vela sentado o Decídme anoche*, sin que la conclusión de "¿Cómo llenarte, soledad, / Sin contigo misma" de *Solitoquio del farero* se aplique aquí como una conclusión poética o moral que lleva a la particular actitud vital cernudiana, sino desde la sistematización ideológica de una aplicación política que permite la realización de la individualidad.

lucha, que no integra humanidad e historia, si reconoce en él su capacidad de atemporalidad de la experiencia del dolor:

La herida, lo que tiene de herida esta poesía, se ha hecho tan profunda, que su sangre nos llega a todos, en tanto lo que tiene de superior, de expresión justísima y objetiva del dolor y la soledad, vale no sólo para expresarlo a él, a Luis Cernuda, como un hombre determinado de hoy, sino para intemporalizar lo que en hoy palpita dolorosamente y más o menos es sabido en todos los hombres.

Cernuda es víctima de su circunstancia poética —también vital en la ecuación romántica— y no sólo histórica como veremos en el caso de Baudelaire. Recuérdese que, además, Serrano Plaja ya tenía elaborada su impresión del poeta sevillano, que era un personaje admiradísimo desde los tiempos de *Haja literaria*, que sabía personalmente de su participación en las Misiones Pedagógicas o en *Octubre* y también de la casi imposibilidad de integrarlo en tanto que modelo válido para una poesía revolucionaria. Lo cual no anula en su totalidad este modelo como bien manifestaba, con esta misma actitud dialogante a pesar de la inadecuación de los propósitos de cada una de sus poéticas, en una anterior ocasión⁶⁴⁰. La diferencia respecto de la anterior reseña en *El Tiempo Presente* es que ahora es capaz de extraer una serie de caracteres (sencillez, antirretoricismo, tono grave y armónico...) para volcarlos luego en su molde poético aunque éste defina una actitud ética bien distinta a la de Cernuda. La suya es una percepción de vida y poesía a partir de la concepción axial del dolor, tal y como él mismo aclara, muy diferente. La misma percepción que irónicamente, como Serrano Plaja realiza con Cernuda, Alberti interpretará como una opción por la evasión individualista. Y un último punto que considero importante destacar. A estas alturas de su trayectoria, Serrano Plaja es capaz de distinguir nítidamente la tradición heredada, incluso cuando ésta se refiera a una vanguardia como la surrealista. No podía ser menos: de hecho en la práctica surrealista española ha aprendido muchos procedimientos, sobre todo aquel que reseña entonces en Cernuda: "Técnicamente, en el primero y tal vez en el segundo de estos tres libros [*Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*] aún quedan reminiscencias directas de lo que el surrealismo ha aportado a la poesía ya para siempre: una máxima libertad de

⁶⁴⁰ Escribía entonces: "en esta sociedad de presa en que vivimos, de negación y especulación de todos los valores auténticos, el poeta, privado inevitablemente de todo contacto con los más entrañables valores de tradición y de pueblo, se hunde dolorosamente en sí mismo, fiel reflejo superior y sensible de toda una civilización. De ahí la agudización dolorosa, [...] y la desproporción, la paradoja que se observa en muchos de nuestros mejores poetas, Cernuda entre ellos, en los que la comprensión intelectual de otro mundo, de otras coordenadas poéticas, no basta para redimirlos (¿será posible emplear la palabra redimir?) de una sensibilidad poética en la que vitalmente están integrados", Serrano Plaja, "*Donde habite el olvido*", *El Tiempo Presente*, 2 (1935) p. 16.

expresión, que cuando no se hace barroca, esto es, cuando responde a algo auténtico, como ocurre aquí, es un matiz más en la constante sorpresa que nos brinda". Surrealismo que en este aspecto técnico considera "algo absolutamente espontáneo y propio" en Cernuda, que el sevillano conduce a un "nuevo reposo en Bécquer" en *Invocaciones*.

En continuidad con su colaboración en las principales plataformas del compromiso afines al ideario de izquierda o directamente comunista, Serrano Plaja participa, poco antes de la publicación de *Destierro infinito* y de estas notas sobre *La realidad y el deseo*, en la primera y única serie monográfica de *Problemas de la Nueva Cultura*, y allí muestra el nivel de complejidad de sus teorías y la profundización en los ámbitos de un compromiso comunista más inmediato ya en sus contenidos y objetivos. Este número se consagró en abril de 1936, con la excusa del centenario de Bécquer, al romanticismo. Producto de la colaboración entre dos de los grupos de intelectuales comunistas más activos en España, el valenciano de *Nueva Cultura* y el madrileño de *Octubre* y *El Tiempo Presente*, el número consolida una interpretación del romanticismo como movimiento revolucionario. La editorial del número, titulada "Romanticismo y juventud", constituye un largo catálogo de todos los elementos que justifican la recuperación del romanticismo en el momento actual. Se calibra así, como destaca Mainer, "las fiebres de 1936, cuando cinco años antes Díaz Fernández había proclamado el retorno del romanticismo y Alberti, la vuelta a Bécquer" [1987, 321]. Se trata de una operación que conscientemente busca una relectura del romanticismo opuesta a otras imágenes de éste:

Pero el Romanticismo no son sólo crepúsculos, lirios morados, contrariedad de amor. Esa ladera la ven únicamente los que sienten particular empeño en olvidar su acción apasionada, su escuela de rebeldía. [...] Pretendemos [...] que la lección romántica no se diluya entre fuentes rotas y gesto pálidos. A la simbología romántica oponemos el vivir romántico. Sabemos que las golondrinas y las palomas vuelven, pero las nuestras traen en el pico rojo su necesaria bandera de combate. [2]⁶⁴¹

De hecho no se renuncia a la simbología romántica, se recupera desde estas premisas. Las siguientes páginas van desgranando y actualizando autores y motivos del romanticismo desde esta perspectiva, con mayor o menor intensidad dependiendo de quien realice esta recuperación pues el número estuvo abierto, sin dogmatismos, a todo tipo de sensibilidades. Así, Gómez de la Serna se centra en la figura de Dolores Armijo y el

⁶⁴¹"Mensaje a la juventud española. Romanticismo y juventud", *Problemas de la Nueva Cultura*, Valencia, 1 (abril 1936), p. 2. El resto de esta declaración es un análisis del romanticismo desde un punto de vista marxista trasladable a la evolución personal de Serrano Plaja y a las distintas fases por las que pasa su obra y su comprensión de la realidad en relación a su ascendente romántico.

momento del suicidio de Larra, personaje igualmente elegido por Antonio Espina; Cernuda prefiere la figura de Nerval como ejemplo de la idea de que “en cierto sentido el poeta es un revolucionario”; le sigue una primera entrega de una “Historia de las agitaciones obreras españolas en el siglo XIX” donde el anarquismo es leído como la representación de un “romanticismo obrero” que, al igual que en otras vertientes, se supera después con la articulación comunista del proletariado; se reproducen las escenas VII y VIII de *Mariana Pineda*, un capítulo de *Mister Witt en el cantón*; se seleccionan fragmentos de los decretos y proclamas de la Comuna de París, tres rimas de Bécquer con la promesa de un estudio futuro sobre su persona por parte de Alberti; Pérez Ferrero analiza la biografía de Espronceda como paradigma de rebeldía; se dedica una sección a los “Libertadores de América española”, con Bolívar, San Martín y los revolucionarios mexicanos como protagonistas; Altolaguirre presenta su poema dedicado a Shelley; Chacel publica sus reflexiones a partir del Canto a Teresa; Bergamín prefiere el acercamiento a Hugo; María Teresa León a Puchkín; Burgos Lecea a Leopardi; Serrano Plaja a Baudelaire y a Rimbaud y León Felipe a Whitman...

Pero la colaboración que más interesa ahora destacar, encajada en esta rica panorámica de las sensibilidades románticas, es la de César M. Arconada titulada “Marx, Engels y el romanticismo”, sin duda la aportación teórica más rigurosa de todo el monográfico. En sus páginas se discuten las tesis de Plejanov para proponer una reivindicación del Romanticismo como “movimiento progresivo e históricamente avanzado” [44]. Arconada ejemplifica esta idea con distintos argumentos, por ejemplo que el epatar al burgués romántico era “la exteriorización de una profunda disconformidad, de una radical divergencia entre la idealidad del artista y la realidad del nuevo estado de cosas impuesto por la burguesía”, factor que enlaza con el pensamiento marxista: “y esta disconformidad fue, en principio, la misma que hacía soñar a los utopistas un mundo mejor y a Marx y Engels, después, estudiar el fracaso de esa realidad y la afirmación científica de un mundo más justo” [45]. Porque lo que le interesa a Arconada, como el teórico más importante en estos momentos de la reflexión estética comunista en España, es demostrar la existencia de un “pensamiento romántico”, de orígenes ilustrados, del que parten las líneas decisivas en la búsqueda de la emancipación humana y de una transformación efectiva, y no como mera formulación utópica, de la realidad: “Este pensamiento, que nace en los materialistas y enciclopedistas, que va a los positivistas, que en lo económico informa a Smith, a Ricardo, que se potencia en Kant, que ayuda a investigar a Darwin, que impulsa a la revisión de la historia y la mística religiosa desde Renan a Feuerbach, que

entra en gran parte en Hegel, etc. Este pensamiento, en fin, tiene un impulso común: servir a la libertad del hombre. ¡La libertad, he aquí de nuevo la querida palabra romántica!" [45].

Serrano Plaja colabora ampliamente en este número con dos textos, uno sobre Baudelaire y otro sobre Rimbaud⁶⁴². ¿Qué significación tienen ahora el Baudelaire y el Rimbaud leídos con fervor místico y ansias anarquistas a principios de los treinta? Basta con mencionar el "fragmento de esa totalidad que es Carlos Baudelaire" que decide exponer Serrano Plaja en su artículo, ejemplo dicho sea de paso de perfecto análisis marxista de la significación social del arte romántico: "el fragmento más directamente subversivo, destructor y, por lo tanto, creador, que late, no sólo en cada uno de sus versos, sino también en cada uno de sus actos en la vida". Una clara muestra de lectura ya ahora sí plenamente en la onda del vitalismo romántico potenciado en estos años, de unión plena entre las dos praxis, vital y artística. Y no sólo eso, también está la justificación que Serrano Plaja hace ahora de semejante postura subversiva:

Ante el puro convencionalismo de una burguesía en plena descomposición; sin encontrar frente a ella un proletariado tan capacitado orgánicamente como para que su oposición pudiera ser lo que ya es hoy, una realidad definida y tangible, Baudelaire se encuentra entre la espada de un revolverse, de un agitarse insatisfecho y descontento, y la pared de la historia. [56]

Es decir, la vocación de Baudelaire es hacia los demás, pero es la condición histórica que le toca en suerte la que le impide semejante movimiento al estar regida tan sólo por los problemas, intereses y moral de la burguesía. Lo mismo que explica su ruptura consciente con el público, porque éste representa "la falsedad y la hipocresía". De este modo se ve abocado a la soledad pero no "de un modo pasivo o con una cierta complacencia en ella, sino exhibiéndola como algo dolorosamente acusativo", y así cada poema que ello exprese es un medio activo de oposición social. Su soledad y la exposición de su intimidad le llevan a ser minoritario, pero esto entonces es sinónimo de revolucionario, no como ahora donde si alguien opta por esta vía elige "una patológica complacencia de enfermos". Revolucionario porque ayuda en la realización de una etapa histórica, se opone a una "inerte paralización de la sociedad" [57]. Y de ahí sus extravagancias, su dandismo, su constante epatar al burgués, en sintonía con el juicio de Arconada. También así se justifica su defensa de la revolución de 1848 como un medio de destrucción, lo mismo que

⁶⁴² "Poesía y subversión" y "Rimbaud", *Problemas de la Nueva Cultura*, Valencia, 1 (abril 1936), pp. 56-59 y 59-61. Se incluye seguidamente una carta de Rimbaud, "A Paul Demeny", pp. 61-63.

defendían vagamente los inmaduros redactores de *Hoja literaria*, destrucción de “ese podrido mundo que le rodeaba. [...] Una destrucción que viene a ser: Creación —o recreación— salvación. Lo que resista al fuego será puro y podrá vivir; esto es para mí el sentido profundo de Baudelaire” [59]. Ninguna alusión al paraíso perdido, a la inefabilidad de la experiencia, al poeta como místico. Se vindica a Baudelaire como revolucionario, y se defienden aquellas características que en su tiempo eran justificables para invalidarlas en el presente puesto que ahora sí existe un “proletariado capacitado orgánicamente” para oponerse a lo mismo que se opuso Baudelaire: el modo de funcionamiento social burgués.

Lo mismo ejecuta a partir del ejemplo de Rimbaud, “hijo directo de Baudelaire”, y analizado desde una misma consideración de unión de arte y vida. Sólo que en este caso opta por hablar tan sólo de la última. De este modo, proyecta sus opiniones sobre la invasión de Francia por las tropas alemanas al actual auge de los fascismos en Europa, o su fascinación ante la “heroica “Comuna” de París” y su lucha entre los “trabajadores” parisinos con la vigencia y necesidad de las actuales aspiraciones revolucionarias [59-61]. Si vida y obra se identifican como términos de la misma ecuación (Serrano Plaja retoma el punto axial de la vanguardia aunque sea desde un rechazo aparente de la misma), estos hechos de la vida de Rimbaud otorgan idéntica significación a su poesía. Tampoco en este caso ninguna alusión a la pureza perdida, o a la mística del poeta vidente. Nada mejor que estas declaraciones, a menos de tres meses del golpe de estado que rompería el proyecto republicano, para cerrar la significación de la tradición romántica en unión con la necesidad revolucionaria. Lección aprendida, madurada y que va a tener que adaptarse a las nuevas circunstancias; lección que recoge también, en su mezcla con la explícita voluntad política, la inquebrantable aspiración a la humanización literaria de los últimos años. Lo humano seguirá presente en la obra de Serrano Plaja pero unido, como parte de su inherente significado político, a la vindicación del amor, del dolor y del trabajo.

CAPÍTULO IV

EL OFICIO DE POETA: TRABAJO, NATURALEZA Y VANGUARDIA

*Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.*

Federico García Lorca, "La aurora", *Poeta en Nueva York*.

Hemos dado un gran paso en la solución del problema transformando la cuestión del origen de la propiedad privada en la de la relación del trabajo alienado a la marcha del desarrollo de la humanidad. Ya que cuando se habla de la propiedad privada, se piensa en una cosa exterior al hombre. Y cuando se habla de trabajo, se piensa en algo directamente relacionado con el hombre mismo. Esta nueva manera de plantear la cuestión implica ya su solución.

Karl Marx, *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844*.

4.1. — INTRODUCCIÓN

Tras *El hombre y el trabajo* se halla, como afirma su autor, la voluntad de hacer de la literatura ya directamente una "preocupación ética" en donde la experiencia comprometida no es objetivo, dirección o denuncia sino fusión de vida y arte: "era tan verdadero entonces para mí escribir sobre albañiles que sobre mi madre, era materia poética lo mismo" [Caudet, 1975, 16]. Las palabras utilizadas por Serrano Plaja treinta años después de la redacción de este poemario no pueden ser más definitivas. No es trivial recordar que *Sombra indecisa* iba precedido de la dedicatoria a la madre del poeta —"este breve y triste libro, / como triste y cálido / recuerdo de su muerte"—, y no lo es tampoco el uso del término "materia" para referirse a poesía. Entre la madre y el albañil va la misma distancia que existe entre la poesía como "arte de soledad y silencio" del año 1933 y la poesía como "materia poética" del año 1935. No se trata sólo de una inclusión temática de lo social o lo político, por eso Serrano Plaja habla de una "ética". Lo que se articula es una nueva comprensión de las relaciones entre arte y vida, la propia de la vanguardia, que desemboca asimismo en una necesaria nueva categoría para la

práctica textual final que ha de ser el poema. Se resume en esta frase ni más ni menos que la inclusión de un mundo nuevo en el anterior coto vedado del arte, una expansión del universo poético en cuya práctica esta inédita materia entra plenamente acreditada porque es tan “verdadera” como cualquier otro sentimiento, acción, materia en definitiva, que antes poseyera el marchamo exclusivo de experiencia poética. Y esta materia es la del mundo del trabajo.

Antes ya de que el meritorio *Destierro infinito* se publicase —con el cierre de la “Elegía” a Aida Lafuente donde, como de nuevo apunta su autor, “lo político y lo literario empiezan a fundirse”—, estaba ya Serrano Plaja escribiendo los poemas que suponían esa nueva manera de entender la función y materia de la poesía, poemas destinados a ser uno de sus mejores libros, *El hombre y el trabajo*. Mas, como se analizará seguidamente, el inicio de la guerra civil impuso un replanteamiento de las intenciones previas y el desarrollo de la contienda española le obligará a introducir cambios en su proyecto original. Por eso se han de considerar en un mismo nivel tanto las perspectivas que se abren en octubre y noviembre del año 1935 con la publicación de “Estos son los oficios” —quizás la más importante composición de su trayectoria— en *Caballo verde para la poesía*, como la suma y variación de estas mismas perspectivas cuando este extenso poema se integre en el libro finalizado en enero del año 1938⁶⁴³.

El objetivo primordial del siguiente capítulo será dar cuenta de las dos vertientes que incluye el poemario, tanto los motivos que impulsan la búsqueda de esa nueva materia poética en el año 1935, como lo que aporta y sustrae la experiencia de la guerra civil a esta nueva materia, pues si bien sólo es posible analizar el libro desde la voluntad orgánica que lo configura, esta organicidad se ve sometida a las mismas circunstancias que la guerra

⁶⁴³ “Estos son los oficios (Fragmento)”, *Caballo verde para la poesía*, Madrid, 1 (octubre 1935) y “Estos son los oficios (Fragmento final)”, *Caballo verde para la poesía*, Madrid, 2 (noviembre 1935). El texto con variantes en las páginas 21-26 de la edición manejada de *El hombre y el trabajo* [1978], que también reproduce en un “Apéndice” su primera publicación, pp. 165-169. Las citas remiten siempre a esta edición. De hecho, en el cotejo de las variantes que existen entre la redacción inicial y la posterior aparición en la edición de *El hombre y el trabajo* de las que se comentaron algunos aspectos, ya se demuestra algo más que una simple voluntad de pulir o ajustar la precisión del poema en su versión última. Confirma esta idea la opinión de Serrano Plaja de que con *El hombre y el trabajo* sucede que “la guerra, en cierta medida, estropeó el libro” [Caudet, 1975, 16]. Benjamin Jarnés, a quien es evidente que no le gustó nada el nuevo rumbo tomado por Serrano Plaja, opinaba algo semejante pero por razones bien distintas a las del autor: “El libro de Serrano Plaja frecuentemente se complace en desmentir su propio prólogo: ¿Será la primera vez que un poeta realiza todo lo contrario de lo que se propone?. El ‘Canto a la Libertad’ vuela felizmente sobre otras páginas excesivamente pegadas a la tierra, tal es la agilidad de aquél y la pesadumbre lírica de estas otras. Se ve que la gran tristeza de los hechos ha derrumbado al poeta sobre su propia obra. Estaban demasiado cerca del cronista: no se pudo hurtar a su furibunda acometida”, “Letras españolas”, *La Nación*, Buenos Aires (30 de octubre 1938), p. 4.

supuso para la realidad entera, no sólo la personal y política, también la cultural y laboral. Es por ello que las siguientes páginas no se circunscriben únicamente al período comprendido entre 1936 y 1939. La guerra civil abre y cierra una etapa histórica y también personal para Serrano Plaja, pero estéticamente lo que se produce en su caso es una adaptación de los principios que había ido asimilando en los años anteriores. No me refiero simplemente a la lógica que define toda trayectoria intelectual (incluso aunque sea para polemizar con ella misma), sino al hecho de que, en gran medida, aquello que hace sobresalir el ejemplo de Serrano Plaja entre la producción global de los años 1936 a 1939 es el intento reiterado de equilibrar su progresión estética personal con las nuevas circunstancias bélicas. No se va a contentar con abandonar simplemente el proyecto anterior para dedicarse de pleno a fines más inmediatos o con mantener este proyecto como una práctica separada de otras prácticas culturales a las que obliga una cultura en armas. Lo sobresaliente en su caso es la constancia en su búsqueda de unas formas que fusionasen ambas dimensiones sin perjuicio de una en manos de la otra. Una pretensión, no hace falta decirlo dado lo ambicioso de las intenciones, no siempre lograda.

La guerra civil dio entrada tanto a la brutalidad como a la solidaridad, a la mezquindad como al heroísmo, a la esperanza como a la constatación del fracaso; abrió las puertas de un nuevo mundo que, apenas intuido, se desmoronó, un nuevo mundo en el que todo orden o convención anterior se vio alterado, modificado, borrado o sustituido. Empezando por el mismo orden del trabajo, que integrará también a la escritura o a la guerra, pero también a la intimidad, al amor, al sexo y al conjunto de estructuras sociales que van de la propiedad a la familia. A todo ello pretendió enfrentarse esta veintena escasa de poemas, con una voluntad totalizadora, a partes iguales ambiciosa e ingenua, casi imposible de imaginar hoy en día en pleno abandono de visiones universalistas. Es de esa voluntad de la que derivan tanto los aciertos como los fracasos de estos poemas, sus fértiles intuiciones y su incapacidad para romper el cerco al que estas mismas intuiciones muchas veces lo llevaron. Quizá sea cierto que es una obra "estropeada" por la guerra como considera su autor, pero entre sus páginas encontramos algunos poemas imprescindibles ("Estos son los oficios", "Los albañiles", "Virginia") para todo aquél que quiera entender, y querer, en su justa medida la historia de la poesía española.

Una obra que, por lo demás, viene acompañada de un proceso de reflexión intelectual y moral desplegado igualmente en los frentes militares y culturales del bando republicano y de cuyo alcance y madurez dan cuenta, por ejemplo, la intensa actividad desarrollada por Serrano Plaja en el 5º regimiento, en el *Mono Azul*, en *Hora de España* o

en la organización del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En el marco de este congreso en el que una parte de lo mejor de la intelectualidad occidental quiso evidenciar su antifascismo y su profunda creencia en la cultura como justificación y orientación del ser humano, leyó, y mayoritariamente redactó, uno de los textos de mayor alcance de aquel encuentro, la "Ponencia colectiva". A dicha "Ponencia colectiva" se dedicará por ello una atención preferente, como ilustración de los intereses estéticos e ideológicos personales de Serrano Plaja y por su valor realmente colectivo y representativo de la apuesta de la más joven intelectualidad revolucionaria española de los años treinta.

4.2.— POESÍA Y REVOLUCIÓN: ALGUNOS DEBATES PREVIOS A LA GUERRA CIVIL

Serge Salatín ha señalado la existencia de esa paradoja a la que se aludía en páginas anteriores: origen burgués y dependencia estética de la tradición burguesa por lo que respecta a la ruptura del lenguaje poético. En cierto modo, en los mismos elementos que componen dicha paradoja ya habían reparado los propios autores revolucionarios, y estaban intentando hallar los medios para superarla. Las polémicas desarrolladas en estas décadas que giran alrededor de lo que, tradicionalmente, se ha cifrado en la dicotomía pureza y revolución han sido destacadas en varias ocasiones. Quizá la parcela más desatendida haya sido aquella ocupada por autores muy jóvenes, agrupados alrededor de plataformas revolucionarias y minoritarias para la hegemonía cultural, como *Mundo Obrero o Sur*; pero en las opiniones vertidas en este ambiente hallamos varias cuestiones destacables y muy cercanas a las preocupaciones de un autor como Serrano Plaja. Por eso, antes de seguir con el análisis de su caso concreto, una revisión de estos debates nos ofrece una panorámica muy útil en la que después encajar sus reflexiones y poemas.

Eusebio García Luengo, en su reseña a *Candente horror* de Juan Gil-Albert, mencionaba las dificultades para "el escritor de hoy, perteneciente casi siempre a la pequeña burguesía", de "comprender la vida revolucionaria en su futura proyección". Señalaba además que el libro de Gil-Albert, junto a *Camarada, poema del amor y de la angustia* de Pla y Beltrán y *Vivimos en una noche oscura* de César M. Arconada, "nos plantean el problema de qué sea una poesía revolucionaria"⁶⁴⁴. La opinión de García

⁶⁴⁴ Eusebio García Luengo, "Candente horror, de Juan Gil-Albert, ediciones de "Nueva Cultura", Valencia", *Mundo Obrero*, Madrid, 117(825) (20 de mayo 1936), p. 5.

Luengo es muy interesante teniendo en cuenta la fecha y la plataforma desde la que se emite y abría un debate que a la vuelta de la esquina, durante la guerra civil, se va a plantear desde una urgencia mucho más inmediata de lo que ahora pudiera sospecharse. García Luengo enfoca la cuestión acerca de la identidad de esta poesía revolucionaria planteando su rechazo a una identificación unilateral entre poesía revolucionaria y épica:

Al poeta cumple mostrar la nueva vida. [...] Las verdades elementales o sutiles de la poesía, ¿qué habían de ser sí no? No se me arguya que la poesía épica es la que encaja en la revolución. También la lírica halla en ella su esencia. La lírica de la muerte o del amor, la lírica metafísica y de las más inefables desazones, la del destino, etc., toda puede encontrar en la revolución su canto más patético y exaltado, pues que es la revolución cima de los totales anhelos que realizan al hombre

Pla y Beltrán, uno de los aludidos, había mantenido un mes antes otra pequeña polémica a raíz del juicio del crítico marxista Armando Bazán acerca de este poemario ahora reseñado por García Luego. En su réplica, Pla y Beltrán alude a que el comentario de Bazán ni acierta en explicar el sentido de su libro "ni crea una teoría para la poesía revolucionaria española. O sea, que ni orienta al poeta ni a las masas"⁶⁴⁵. En concreto, el poeta valenciano se siente injustamente valorado cuando Bazán postula que "cuando una poesía limita su emoción amorosa, con la belleza de la amada y su deseo sexual, ese poeta no es un revolucionario, y será poeta, a secas, en la medida en que esa emoción esté bellamente expresada"; Pla y Beltrán "se agita o regocija con la forma corpórea, con la sensación elemental, con la primitiva voz del sexo impuesta a toda consideración de orden superior", pero olvida "en las horas de su mayor goce amoroso, el sombrío y trágico mundo en el que vive"⁶⁴⁶. Las posiciones están muy claras, aunque no era descabellado intuir que el problema podía estar también, más que en esta separación de los dos ámbitos, privado y público o lírico y épico si se quiere, en la posibilidad de conjugarlos desde la nueva sensibilidad revolucionaria. Esa será una de las pretensiones de Serrano Plaja. De momento, de manera significativa, las cuestiones formales no son traídas a colación en

⁶⁴⁵ Pascual Pla y Beltrán, "Sobre una crítica", *Mundo obrero*, Madrid, 83 (791) (8 de abril 1936), p. 5.

⁶⁴⁶ Armando Bazán, "Camarada", *Mundo obrero*, Madrid (28 de marzo 1936), p. 5. Manuel Aznar Soler se ha referido a varias de estas cuestiones en su estudio sobre la evolución de la obra de Pla y Beltrán que antecede la antología de su poesía. Lamentablemente, no es posible hasta la fecha conocer en su totalidad este poemario de Pla y Beltrán, Aznar Soler reproduce dos de sus poemas recuperados en la selección del propio poeta en su *Poesía revolucionaria (Antología: 1932-1936)*, Valencia, Ediciones de la Nueva Cultura, 1936. El segundo de ellos, "Así vivimos" [165-166], es, a pesar de su escasa complejidad formal, una muestra significativa de las asociaciones entre la imaginaria surrealista y el tono neo-romántico, que también hallamos en algunos poemas de Serrano Plaja de *Destierro infinito*, asociaciones favorecidas por ese sector que interpreta el romanticismo como una propuesta revolucionaria.

ningún instante y, como escribía Pla y Beltrán, la poesía revolucionaria española sigue huérfana de una teoría a la que remitirse.

Aludo a esta pequeña polémica en el seno de la intelectualidad revolucionaria para constatar el alcance que esta discusión estética tiene en los meses inmediatamente anteriores a la guerra civil. En realidad, se están confrontando dos actitudes básicas, la de la ortodoxia de la crítica marxista militante y la de aquellos que están buscando propuestas más abiertas a la complejidad donde el componente individual pudiera adquirir un sentido revolucionario no contrario a una práctica, estética y política, comprometida con los principios marxistas. El segmento de este debate emitido desde las voces más jóvenes, que quedó por ello más abortado si cabe que otros por el estallido de la guerra civil, ha hecho olvidar o dedicar poco espacio a este tipo de cuestiones que hallaron en la poesía, como ha ocurrido con los debates precedentes, uno de sus territorios más fecundos. En verdad casi podría afirmarse que para la mayoría de la crítica las cosas han quedado reducidas, en las prácticas textuales, a la proclama nerudiana de la poesía impura o a un compromiso realista de escasa entidad estética donde caben las excepciones de algunas trayectorias politizadas de los autores consagrados del 27. Pero en realidad éstas son sólo algunas de entre las diversas propuestas emitidas, quizás las más importantes o extendidas, aunque ello se deba en gran medida a la repercusión que tendrán a posteriori, ya en las condiciones de la lírica producida en el interior en los años de posguerra. Existe otra línea más abiertamente cercana a los principios marxistas en la que Serrano Plaja está participando, un verdadero taller estético en el que puede ir experimentado hasta tener como resultado uno de sus más interesantes poemarios, *El hombre y el trabajo*, o uno de sus textos teóricos más importante y fructífero, la "Ponencia colectiva". Uno y otro dan cuenta de su capacidad para plantear algunos de los elementos claves de los futuros parámetros por los que circulará la reflexión literaria española acerca del papel del poeta y de la poesía social, comprometida o marxista, en la sociedad moderna.

Es en esta línea donde, dentro de la recuperación romántica generalizada que se produce en el ámbito de la poesía española con la excusa del centenario del romanticismo en España en 1935, se manifiesta la lectura revolucionaria hecha sobre el romanticismo de la que ya se vio su más importante muestra al comentar las colaboraciones de Serrano Plaja en el número especial de *Problemas de la Nueva Cultura* consagrado al tema. Se manifiesta dicha lectura, claro está, no como simple fenómeno puntual motivado por la efeméride de 1935. Es parte de un proceso complejo en el que se recolecta todo el debate estético anterior motivado por las vanguardias —incluida la réplica a la tesis orteguianas

por parte de Díaz Fernández y su propuesta de un nuevo romanticismo—, y en el que está actuando de manera evidente el octubre revolucionario de Asturias de 1934, catalizador del paso activo al compromiso militante por parte de un nutrido grupo de poetas que verán desde entonces, como algo más necesario, la reformulación de sus respectivas poéticas para hacer efectivo un pacto entre poeta y pueblo.

En el primer capítulo de este trabajo, se hacía referencia al número doble (7-8) de la revista gaditana *Isla* que presentaba, en 1935, una encuesta sobre “La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo”, encuesta a la que respondían muchas sensibilidades estéticas. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, la de Enrique Azcoaga, que destaca la vinculación de romanticismo y revolución en un sentido amplio; o la de Pla y Beltrán que, sin margen al error, une directamente el romanticismo con la literatura social practicada en la URSS, juicio explicable desde el triunfo de las tesis del realismo socialista como poética ortodoxa tras la celebración en agosto de 1934 del Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Sin embargo, como se acaba de ver en el caso del propio Pla y Beltrán, un grupo, significativo por su cantidad y calidad estética, va a cuestionar en los siguientes meses buena parte de estas tesis. Algunos desde una inconsistencia teórica que deja el terreno despejado para que se manifiesten numerosas contradicciones (interesantes en su significación estética) en la práctica literaria, el caso de Rafael Alberti, pongamos por caso (quien por otro lado, no olvidemos que enjuiciará, con cierta severidad, la propuesta de *Destierro infinito*). Otros desde una práctica poética más consciente de los objetivos buscados, el caso de Emilio Prados, el propio Serrano Plaja, Gil-Albert o Miguel Hernández. Y algunos más con una reflexión teórica incipiente que se ve frustrada casi de raíz por el inicio de la guerra civil, como José Luis Cano o Adolfo Sánchez Vázquez. Autores muy jóvenes que no por ello dejaron de publicar antes de la guerra civil algunas opiniones merecedoras de atención.

En mayo de 1936 José Luis Cano escribe para *Mundo Obrero* su artículo “La tradición romántica y el fascismo” donde el comentario de un artículo de H. F. Blunck, presidente honorario de la Cámara Nacional de Escritores Alemanes, titulado “El arte y el nuevo Estado”, le sirve para defender la necesidad de un ejercicio activo de recuperación de la tradición como respuesta necesaria ante la apropiación de esta misma tradición por parte del fascismo⁶⁴⁷. Blunck defiende la tesis de que el nacionalsocialismo es

⁶⁴⁷ José Luis Cano, “La tradición romántica y el fascismo”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 77 (785) (1 de abril de 1936), p. 5.

consecuencia del romanticismo alemán. Cano se dedica a recordar las variantes del romanticismo europeo y la convivencia de distintas tendencias en la propia evolución del romanticismo germánico para vindicar, frente a las corrientes conservadoras y nacionalistas, la línea que el fascismo viene a romper, aquella que constituye “la base espiritual” del movimiento romántico: “un movimiento del espíritu que exigía el derecho a expresar los sentimientos libremente, sin sujeción a los dogmas clásicos, que quería la libertad del individuo, siguiendo las inspiraciones revolucionarias que ya había expuesto Rousseau”, el movimiento sucesivamente recuperado por el “Sturm and Drang”, la vuelta al clasicismo, el liberalismo y el movimiento revolucionario organizado. Por eso Cano plantea como una obligación del intelectual la lucha antifascista que promueva la denuncia de la situación generada por el fascismo alemán e italiano y la “defensa del espíritu humano, contra el régimen de miseria del hombre, de miseria de la cultura”. Una defensa que se vincula, pues, entre otros elementos, a la defensa de los ideales románticos.

Pero defender el romanticismo como sinónimo de resistencia antifascista tiene unas prolongaciones muy amplias que van a generar una recuperación de la tradición cultural que permitirá la asimilación, en clave revolucionaria, de toda una serie de modelos. Desde la misma plataforma de *Mundo Obrero*, otro joven poeta y en el futuro muy destacado filósofo marxista, Adolfo Sánchez Vázquez, publica “Sentido popular de la poesía española”. Es un texto exponente de este proceso de recuperación de la tradición al que se acaba de aludir y que en este caso afecta a la propia tradición española en su vertiente popular, ya que se analiza en relación con la tradición romántica. Gustavo Adolfo Bécquer marcó una bifurcación entre “poesía íntima” y “poesía popular”, siendo esta última la que corresponde desarrollar al poeta pero mirando a los “nuevos horizontes”: “ha de ser poesía de rebeldía cuando asome el filo de la injusticia. El pueblo sufre. [...] Y el poeta ha de estar con él, cantando su dolor, sus horizontes encendidos, su protesta firme”⁶⁴⁸.

En el fondo se están tratando dos cuestiones básicas. Una, la prioridad de adecuar las tesis leninistas de la necesidad de recuperación de la tradición frente a la radicalidad rupturista del *prolet-kult* sin que esta recuperación caiga en el reduccionismo del realismo socialista, la acotación de zonas temáticas que excluyen la individualidad y la negación, por tanto, de la posibilidad de una expresión libre por parte del intelectual en el plano ideológico y estético. La segunda se refiere a cuál habría de ser la forma en que el

⁶⁴⁸Adolfo Sánchez Vázquez, “Sentido popular de la poesía española”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 78 (786) (2 de abril 1936), p. 5.

intelectual pudiera articular esta propuesta en el actual momento de cambio que, así se menciona reiteradamente en estos textos, se está viviendo en esos mismos instantes. En otro de sus artículos, Sánchez Vázquez precisa más lo que él considera este momento de cambio⁶⁴⁹. En "Hacia un nuevo clima para la poesía" hallamos un ejemplo perfecto del tipo de dudas que se plantea esta joven poesía revolucionaria. Sánchez Vázquez alude a la necesidad de una "adhesión revolucionaria" con este dolor del pueblo, pero sin olvidar que dicha adhesión "debe ser siempre la de un poeta", pues si no se podría llegar a "la negación estética en la aportación del artista al estado de rebeldía frente a la injusticia". Sin embargo, añade:

Pero hoy, el mundo del poeta, aun de un auténtico poeta revolucionario, no trasciende, es un mundo cerrado, sólo abierto a un reducido grupo. Esta es la verdad desnuda. ¿Cuál es la solución? ¿Desprenderse del problema, afirmando que la masa está condenada a permanecer ciega a los valores humanos y estéticos del poema? ¿O hacer concesiones de tipo estético, para ir separando el ramaje poético que pueda tapar el tronco del sentimiento revolucionario del poeta?

¿Dónde está la solución? Para Sánchez Vázquez ésta pasa necesariamente por el establecimiento del mismo "clima espiritual" establecido en la Unión Soviética, "en la lucha más abnegada que la historia conoce, esa lucha en que la sensibilidad se depura vertiéndose por canales cada vez más humanos, es lo que ha permitido a las masas derribar ese muro que las separaba de la poesía. El poeta, así, sin hacer concesiones estéticas, dejando vivir su mundo interno en cada poema, ha salido de ese rincón asfixiante, de esa desnuda realidad que le separaba de la masa, convirtiéndose en un vivo intérprete de su concepción del mundo". Es decir, se salvaguarda el componente estético y la libertad artística porque la concepción del mundo particular de cada poeta "está ligada a la vertiente económica y social sobre la que se desliza el poeta" y, por tanto, cada poesía que refleja siempre una concepción del mundo particular está reflejando la circunstancia histórica presente. De esta forma, la cuestión no es que la poesía vaya por delante de la sociedad sino que se limite al reflejo que de esta sociedad proyecta necesariamente todo poeta cuando centra su mundo particular en este dolor y estas aspiraciones colectivas que están buscando la adquisición del mismo clima espiritual que, idealmente, se concreta en el ejemplo soviético:

⁶⁴⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, "Hacia un nuevo clima para la poesía", *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 122 (1226) (25 de mayo 1936), p. 5.

Cuando nosotros vivamos bajo ese clima espiritual por el que todos hemos luchado, cuando no haya vientres vacíos y los hambrientos de hoy puedan comprar flores, esta masa, que hoy no ve la belleza de tanto mirar su angustia, será ganada para la poesía, y nuestros grandes poetas no serán paredes desnudas en la sensibilidad de cada individuo.

Con ello se pospone la cuestión al logro efectivo de la realidad revolucionaria, del clima espiritual que permitirá la práctica de una poesía revolucionaria. No porque el poeta haya renunciado a nada o el pueblo haya sido forzado a una experiencia estética contraria a su situación, será una poesía revolucionaria porque se desarrollará en la revolución, sin más.

César M. Arconada, con quien Serrano Plaja ha estado vinculado en plataformas revolucionarias básicas como *Nuestro Cinema* o *El tiempo presente*, expresa a las claras el mismo conflicto (con un mayor rigor y alcance), analizando la cuestión acerca de cuál ha de ser la actitud del intelectual motivado por la lectura de un artículo de Jean-Richard Bloch, un personaje, por otro lado, importante en la biografía futura de Serrano Plaja. De lo que se trata es de “conciliar la capacidad de aislamiento del intelectual con la necesidad comunicativa social, que pide este momento en lucha”⁶⁵⁰. Para Arconada lo que es necesario es la resolución del conflicto entre el ser y el hacer cuando, si el momento es de lucha, ello implica la necesidad de un ser distinto ante la necesidad de un hacer distinto. “Cuando, al cabo del esfuerzo, como recompensa a la voluntad de cambio, hayamos conseguido la conciliación entre el antagonismo del pensar y del hacer, entre la oposición de la calle y la mesa del trabajo, entre la parada reflexión y la dinámica acción, entonces estaremos en trance de ser plenamente fecundos, de ser hombres útiles al mañana próximo de la vida”. Arconada habla de conciliación, de la ruptura de las esferas de lo público y lo privado, como medio de generar un espacio interrelacionado pero no necesariamente negador de la intimidad, la privacidad o el aislamiento del ejercicio intelectual. Y pone para ello el ejemplo práctico de la protesta secundada por los escritores miembros de la Asociación de Defensa de la Cultura en la manifestación por el asesinato del periodista Sirval. Asociación que, concluye, “una vez constituida legalmente, debe agrupar y encauzar todo el movimiento intelectual de izquierda bajo las conclusiones del Congreso de París celebrado el verano pasado”. Se confirma con ello la voluntad organizativa de todas las distintas manifestaciones, la creación de un frente popular cultura que halla en el antifascismo el nexo a las diferencias en cuestiones estéticas y políticas. Y se confirma

⁶⁵⁰ César M. Arconada, “Los escritores y artistas han desfilado junto al proletariado”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 58 (576) (10 de marzo 1936), p. 5.

también, por si quedara alguna duda, el hilo de continuidad entre las tesis aprendidas y debatidas por Serrano Plaja desde su ruptura con el maestro Juan Ramón Jiménez y los intereses básicos que ha de plantearse, como poeta revolucionario, en el instante de generar una poesía igualmente revolucionaria. Práctica para la que ya ha decidido una esfera concreta: el mundo del trabajo.

4.3. — APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DEL TRABAJO.

Leopoldo de Luis, responsable de unas interesantes páginas sobre este momento de la poesía de Serrano Plaja, muy sensatamente considera que lo primero que ha de entenderse es "qué es el trabajo para este poeta y qué es lo que canta, al cantarlo"⁶⁵¹. Para ello no está de más acercarse brevemente a algunas significaciones básicas de lo que el concepto trabajo viene significando a lo largo de la historia. El análisis del tema del trabajo constituye, por su obvia amplitud, un objetivo fuera del alcance de estas páginas. Incluso si dicho análisis quiere ceñirse tan sólo a las relaciones existentes entre arte (o específicamente literatura) y trabajo, se trata de un debate que ya nos remite a los orígenes mismos del trabajo. Ernst Fischer y Johan Huizinga han propuesto hipótesis sobre el origen del arte y su relación con el trabajo en los comienzos del ser humano, bien como actividad nacida durante el reposo del guerrero, pescador o cazador según Fischer, bien como actividad de un no-trabajador, liberado por algún motivo del trabajo ordinario, según Huizinga, abriéndose así una primitiva división entre trabajadores ordinarios y artistas⁶⁵². Como no podía ser de otra manera, esta misma división también será planteada por Serrano Plaja cuando se refiera al trabajo del poeta como uno más de los integrados en su canto al mundo de los oficios. En cualquier caso, Serrano Plaja parte de una concepción del trabajo en la línea clásica que ya marcaba Louis-René Nougier cuando analizaba el periodo histórico de la Prehistoria: "El trabajo, más que

⁶⁵¹ Leopoldo de Luis, "La poesía social de Arturo Serrano Plaja", en AA.VV., *Homenaje a Arturo Serrano Plaja* [1984, 126]. Avanzamos ya, como guía de gran parte de las cuestiones que iremos encontrando, que Leopoldo de Luis entiende dichos términos del siguiente modo: "El poeta debe saber la definición de trabajo como mercancía que el obrero vende a cambio de un salario que le permita vivir. También debe saber que el trabajo puede ser alienante. Pero no es esto lo que le lleva la poesía, sino una visión muy general: el trabajo como "fuente de dolor", aunque, según se deduce de su poesía, de un dolor fecundo y purificador. Por supuesto, se aparta de los lemas demagógicos de "al trabajo por la alegría". Lo que el poeta, en realidad, valora, es lo que en el trabajo hay de creación y de utilidad para los hombres todos. Parece acercarse a un primer humanismo marxista que ve al hombre como un creador libre. [...] Hay no sólo una comprensión axiológica, sino casi una metafísica del trabajo, que aleja al poeta del materialismo inicial, de clara influencia neudiana, con el que escribió el primer poema" [126-127].

⁶⁵² Véase Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1975 y Johan Huizinga, *Homo ludens*, traducción de Eugenio Ímaz, Madrid, Alianza, 1972.

la risa, sin duda, es lo propio del hombre⁶⁵³. Una propiedad que se ha ido articulando a lo largo de la historia de muy distintas maneras dependiendo de las circunstancias sociales, políticas e ideológicas. Aunque no se pretende hacer un recorrido por estos distintos momentos históricos sí que sería útil recordar algunos datos.

El proyecto de Serrano Plaja se plantea de una manera orgánica a partir de la división en oficios del mundo del trabajo. Una división que él pretende trasladar al ámbito poético desde la realidad social de esta división objetivada, como descubrimiento poético, en la contemplación del desfile del primero de mayo. El origen de esta voluntad poético-vital explicita la dirección nueva de Serrano Plaja una vez asentado definitivamente en el espacio poético que comenzaba a defender desde su ruptura juanramoniana y él mismo nos ha aportado el dato temporal exacto del momento en que se produjo que de nuevo recordamos:

En *El Socialista*. Se anunciaba allí la huelga del 1º de mayo de 1935 y se hacía la relación de las distintas federaciones, de la madera, de los albañiles, etc., que iban a participar en la huelga. Entonces pensé interpretar cada oficio poéticamente⁶⁵⁴.

Eric Hobsbawm señala que "el Primero de Mayo internacional que data de 1889, es quizás el más ambicioso de los rituales obreros", una "autopresentación regular y pública de una clase, una afirmación de poder y, de hecho, en su invasión del espacio social del Sistema, una conquista simbólica" y, a la vez, "de modo igualmente crucial, era la afirmación de la clase por medio de un movimiento organizado, fuera sindicato o partido"⁶⁵⁵. Corpus Barga apuntaba en un artículo del 25 de junio de 1934 que la celebración del Primero de Mayo "con la República se ha hecho oficial y más popular" y añadía algo más sobre su significación. la fiesta se celebraba en otras

dos naciones europeas —Alemania y Rusia— que han hecho de la Fiesta del Trabajo su fiesta oficial, aunque por lo visto —aparentemente—, con intenciones opuestas. En Rusia se exalta el trabajo comunista, y en Alemania el trabajo nacional. En ambas se exalta el poder, la potencia respectiva. Y en España ¿qué se exalta? ¿Qué sentido tiene la fiesta del 1º de Mayo? [...] Sigue siendo la manifestación de una clase en lucha, lo que

⁶⁵³ Louis-René Nougier, "La Prehistoria", en *Historia general del trabajo. Vol. 1 Prehistoria y Antigüedad*, dirigida por Louis-Henri Paris, Barcelona/México D.F., Ediciones Grijalbo, 1965, p. 15.

⁶⁵⁴ Francisco Caudet, "Visita al poeta Arturo Serrano Plaja", *art. cit.*, p. 16.

⁶⁵⁵ "La transformación de los rituales obreros" (1982) en *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera* [1984], tr. de Jordi Beltrán, Barcelon. Crítica, 1987, pp. 108-109.

era el 1º de Mayo en las democracias europeas antes de la guerra, lo que entonces apenas se permitía y hoy no se permite⁶⁵⁶.

Es determinante que la inspiración para su proyecto poético surja de este ritual obrero y no de otra circunstancia, pues se trata de un origen común a muchas prácticas artísticas sociales que también recuerda Hobsbawm: “el elemento ritual en el Primero de Mayo de los trabajadores [...] lo reconocieron de forma inmediata artistas, periodistas, poetas y versificadores, los cuales, por cuenta de sus partidos, produjeron chapas, banderas, carteles, publicaciones periódicas dedicadas al Primero de Mayo, dibujos y otros tipos de material apropiado para la ocasión” [1982, 111]⁶⁵⁷. El Primero de Mayo se asociaba espontáneamente a toda una serie de símbolos florales, como ya había hecho el movimiento socialista en distintos países, aludiendo a un tiempo de renovación, crecimiento, esperanza y celebración que remitía a la idea de la confianza en un futuro mejor. Esto provocó que el contenido político original —la reivindicación de la jornada laboral de ocho horas— se transformase en algo de mayor y difusa significación, una fiesta y ritual anual que afirmaba, sin mayores especificaciones, la presencia de la clase trabajadora y con un elemento original inalterable que fue su internacionalismo. El Primero de Mayo y su desfile público eran de este modo una constatación pública de que el mundo de los trabajadores era una clase, una fiesta exclusivamente asociada a ellos y, como recuerda Hobsbawm, inventada formalmente no por los líderes del movimiento sino aceptada por éstos a iniciativa de sus seguidores. Pero también, como titulaba en el contexto preciso de la España republicana el editorial de *Nueva Cultura* con ocasión del Primero de Mayo de 1936, “El Primero de Mayo aún no es una fiesta”, no lo será “hasta que, desarrollada la gesta heroica de los trabajadores y antifascistas hasta sus últimas

⁶⁵⁶ Corpus Barga, “La Feria de Madrid” (25 de junio 1934), reproducido en la edición de Arturo Ramoneda a Corpus Barga, *Paseos por Madrid*, Madrid, Júcar, 1987, p. 129.

⁶⁵⁷ En su estudio acerca de la invención de la tradición, Hobsbawm se ha referido a la génesis de la celebración del Primero de mayo como ejemplo de que el proceso de invención es igualmente aplicable a movimientos racionalistas como los movimientos socialistas de los trabajadores, a pesar de ser en principios reacios a las tradiciones y no poseer ningún tipo de equipamiento simbólico y ritual prefabricado. La fecha elegida venía ya de por sí cargada de significación simbólica por su antigua tradición religiosa, con lo cual desde el principio la celebración “atragué i absorbí elements simbòlics i rituals, especialment els d’una celebració quasi religiosa o divina”, “Traditions massificadores: Europa 1870-1914”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *L’invent de la tradició*, Vic, Eumo, 1986, p. 263. Con todo ello la celebración quedaba a medio camino entre las tradiciones políticas y las sociales; además, se insertaba en el conjunto de tradiciones inventadas en los países occidentales entre 1870 y 1914 y, en este caso en concreto, mostraba la variación del escenario de la vida pública al ponerse el énfasis no en el diseño de escenografías elaboradas sino en el movimiento de los propios actores o en la fusión de públicos y actores común a estos movimientos políticos masivos del periodo [*El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*, 265-280].

consecuencias revolucionarias, se llegue al establecimiento definitivo de una sociedad sin clases antagónicas, basada en la comunión de todos los hombres, en el calor fraterno y viril de la vida adelante⁶⁵⁸. Toda la carga épica que este ámbito del trabajo lleva adherido desde la celebración del Primero de Mayo se condensa en este editorial de Nueva Cultura y avanza con ello la adaptabilidad del tema en el contexto doblemente épico de la guerra, progresión de esa "gesta heroica de trabajadores y antifascistas" en su lucha revolucionaria para conseguir el espacio de promisión futura.

Así pues, el libro se estructura originariamente como un seguimiento de este desfile donde el mundo del trabajo se poetiza mediante grupos de confederaciones sindicales, sindicatos obreros todavía emparentados en su mayoría con los antiguos gremios artesanales anteriores a la Revolución industrial⁶⁵⁹. La división del trabajo, a la que luego volveremos para recordar su comprensión desde la óptica marxista con la que lo analiza Serrano Plaja, fue un hecho inherente al origen del propio trabajo, aunque fuera de una manera más simple que la progresiva especialización laboral que lo iría caracterizando. En la civilización egipcia, por ejemplo, encontramos ya muy claramente divididas las esferas del trabajo intelectual y del manual, cuyos dos polos serían, sin entrar ahora en la dimensión especial que poseían nobleza y sacerdotes, la figura del escriba y la del bracero no calificado. Gracias a la riqueza escultórica de esta civilización podemos reconstruir toda una variada gradación intermedia de oficios entre estos dos modos de ejercer el trabajo donde está presente asimismo una jerarquización entre los artesanos (zapatero, carpintero, cantero, albañil, metalúrgico) y otras tareas propias de los esclavos, como pueda ser la del cultivo de las tierras⁶⁶⁰. En esta época nos encontramos ya, además, con una caracterización social de los oficios donde se demuestra, según opinión recogida por

⁶⁵⁸ "El Primero de Mayo aún no es una fiesta", *Nueva Cultura*, Valencia (mayo 1936), p. 2.

⁶⁵⁹ La revista madrileña *Estudios de Historia Social* dedicó un número doble —38-39 (julio-diciembre 1986), al "Centenario del Primero de Mayo" donde pueden leerse diversos artículos sobre los orígenes, pretensiones y manifestaciones de esta celebración desde 1896 a 1936. Incluye dos estudios de hijos de exiliados republicanos españoles: uno de Jean Louis Guereña, responsable de "Del anti-Dos de Mayo al Primero de Mayo. Aspectos del Internacionalismo en el movimiento obrero español" [91-102], y otro de Carlos Serrano, el hijo de Serrano Plaja, quien precisamente se centra en "El Socialista ante el Primero de Mayo" [105-115], un análisis de los números extraordinarios dedicados por esta publicación al tema entre 1893 y 1912, año en el que *El Socialista* pasó a ser *Diario*. Véase también Lucía Rivas, *Historia del 1º de Mayo en España desde 1900 hasta la Segunda República*, Madrid, UNED, 1987.

⁶⁶⁰ Véase Serge Suareron, "Egipto", en *Historia general del trabajo. Vol. 1. Prehistoria y Antigüedad*, dirigida por Louis-Henri Parias, Barcelona/México D.F., Ediciones Grijalbo, 1965.

Herodoto, que los egipcios “estiman menos honorables que los otros ciudadanos aquellos que se dedican a los oficios manuales” [Suñeron, 1965, 155]⁶⁶¹.

Otras etapas de este desarrollo histórico podrían citarse y más adelante se hará referencia a las implicaciones que tiene escoger como uno de los paratextos de *El hombre y el trabajo* la obra de Hesiodo, como también tiene implicaciones básicas la poesía de Whitman. Pero si la división del trabajo en oficios es importante en tanto que estructura la división externa de la propuesta orgánica del poemario, más trascendencia tiene la herencia judeo-cristiana que inevitablemente subyace en la tradición occidental en la que se ha de mover Serrano Plaja. El trabajo es en esta tradición castigo y desde esa noción se construirá toda una ética del trabajo que en su mixtificación tiene amplias resonancias en la ideología burguesa. Si el trabajo es un mal universal impuesto por la divinidad, eso lo convierte en algo inevitable que afecta al conjunto de los hombres más allá de su clase. Por eso se genera una serie de discursos en los cuales el sentido real del trabajo como lugar preponderante donde se ejerce la explotación del hombre por el hombre, se desplaza para analizarlo como un ámbito de realización o dignificación personal o como acción progresiva del ser humano en su dominio sobre la naturaleza. Es entonces cuando el trabajo adquiere un carácter redentor que pretende básicamente el mantenimiento de los roles sociales tradicionalmente asignados mediante el conformismo y la resignación. El cristianismo potenció la imagen del Dios creador, activo, trabajador (como se ve en el episodio de Jesucristo que cura a los enfermos sin tener en cuenta la ortodoxia del *sabbath*) y, en ese sentido, el cristianismo empieza a revisar el concepto del trabajo como condena de la tradición judaica. Eso no quiere decir que se anule el castigo bíblico relatado en el *Genesis* y su asociación al pecado original, la caída y expulsión del paraíso, tan determinantes, como mitología, en la poesía de la modernidad. Centralidad que, como ya se explicó, se entiende en el proceso de secularización que caracteriza a esta modernidad y desde la cual Serrano Plaja se insertaba en intereses modernos básicos.

Contra los discursos acriticos que desplazan la realidad explotadora del trabajo existe también la posibilidad de otra comprensión del trabajo donde éste puede dejar de ser alienante e incluso responder a los intereses y capacidades individuales. Y esa posibilidad es la que se halla desde los parámetros revolucionarios o utópicos que en mayor o menor

⁶⁶¹ Se conserva un texto revelador de este aspecto, la carta, perteneciente a la época de la XII Dinastía, que el escriba Khrodi escribió a su hijo Pepi para advertirle que no escogiera otra profesión que no fuese la de escriba. Carta en la que realiza una catalogación de oficios, que van desde el herrero al campesino, y de sus correspondientes penalidades e inconvenientes. Puede leerse un extracto en Luis Bonilla, *Breve historia de la técnica y del trabajo*, Madrid, Istmo, 1975, pp. 42-44.

medida se activarán en este poemario. De este modo, Serrano Plaja ha encontrado una síntesis inmejorable para su actual circunstancia: el trabajo y el hombre son dos términos que vinculan, sin problematización negativa, su aprendizaje marxista con su formación modernista. Uno y otra resuelve y plantea, respectivamente, el mito de la caída de la condición humana pero, además, y de ahí la importancia de este cambio, no sólo en el territorio del contenido sino también en el del signo que lo refiere. Porque si tan evidente es la expansión temática que va de *Sombra indecisa* a *Destierro infinito* y *El hombre y el trabajo* lo es por la idéntica expansión operada en el signo lingüístico empleado. En los mejores momentos de esta poesía, y son varios estos momentos, esa ansiada palabra nueva parece haber sido hallada, se despliega aún hoy en día con toda su fuerza y sigue ejerciendo un enorme poder de atracción. Determinar el porqué de esta impresión, el porqué de la validez de la definición de que nos hallamos, como con fortuna expresara Francisco Caudet, ante una "nueva praxis poética", es el principal reto al que ha de enfrentarse la lectura de este libro.

Volviendo al recorrido histórico del trabajo, las palabras del *Génesis* son fundamentales para entender algunos presupuestos desplegados en *El hombre y el trabajo*. Los términos básicos de esta mitología narrada en la Biblia son bien conocidos. El trabajo es en ella el castigo principal con el que Jehová penaliza la actuación de Adán y Eva, origen del sentido peyorativo que desde entonces definiría tanto a la mujer como al trabajo, la mujer castigada al dolor del parto y a una sumisión debida al hombre y el hombre castigado con la ruptura de su armónica relación con la tierra concretada en su condena al trabajo, el alto precio a pagar por su acceso al conocimiento:

Porque has seguido la voz de tu mujer y porque has comido del árbol del que te había prohibido comer, maldita sea la tierra por tu culpa. Con trabajo sacarás de ella tu alimento todo el tiempo de tu vida. Ella te dará espinas y cardos y comerás las hierbas de los campos. Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado, ya que polvo eres y en polvo te has de convertir (*Génesis*, III, 17-19)

Sin embargo, como ha explicado Luis Bonilla, el judaísmo supo desvirtuar esta maldición originaria del trabajo y actuó como correa de transmisión con lo que terminaría siendo el concepto occidental del mismo:

Después de los persas, son los judíos el pueblo que rechaza el misticismo de ociosidad oriental, y pasa con la emigraciones de la Diáspora a Occidente, donde realiza su encuentro con el mundo europeo de tradiciones judeo-cristianas, nórdicas, persas, griegas y latinas, que libran una batalla intensa de matices ideológicos ancestrales, pero que acrisolan

lo que será todo el aspecto del trabajo en el futuro medieval, como actividad necesaria social y moral del hombre, cada vez más lejos del concepto ingrato y doloroso como castigo bíblico que parecía tener el trabajo, sino más bien como un modo de imitar al Creador y un cauce moral contra la peligrosa ociosidad. [1975, 137-138]

Este concepto que ya defiende el cristianismo se asienta en Europa occidental mediante la actividad de los monasterios que, al menos, puede remontarse a la sentencia de San Juan Crisóstomo de finales del siglo IV: "Felices aquellos que ganan el sustento con sus manos" [*apud.* Bonilla, 1975, 142]. Ahora bien, dicho proceso, que en muchos casos se realiza en ámbitos donde se postula la alternancia del trabajo intelectual y el manual (en estos monasterios medievales, pongamos por caso), se da de forma más lenta en la capa social de los siervos sometidos al señor feudal, esfera en la que su trabajo, mayoritariamente manual, no puede ser entendido más que como condenación en tanto que actividad destinada al señor feudal en exclusividad. El trabajo sólo se empezará a entender como liberación cuando los artesanos de los diversos oficios ocupen su propia esfera de acción independiente en oposición al sistema de relaciones feudales y se establezcan en las urbes, así como cuando el siervo de la tierra se pueda convertir en colono o en aparcerero. Al éxodo de la mano de obra agrícola a la artesana se corresponde el cambio de la mentalidad rural a la urbana, transformación que se consolida en el periodo renacentista y trae consigo, entre otras cosas, la proliferación y diversificación de oficios, así como la agrupación en gremios de los distintos artesanos de cada uno de estos oficios. El auge de la burguesía artesana durante el Renacimiento hizo de los gremios un sector de peso social determinante y en ellos está el origen de los nuevos capitales no procedentes de la tradición nobiliar.

El siglo XVI supuso también, una vez concluida la conquista americana, la época de la expansión colonial en la que se produce la llegada a Europa de grandes cantidades de oro y plata que constituye el momento fundacional de la formación del capitalismo moderno, ya que los metales preciosos pasaban desde España a los centros manufactureros de Flandes, Francia e Italia y, en menor grado, de Inglaterra. Como indica Iris de Zavala, la significación del proceso colonial se constituye como una manifestación de "la explotación moderna capitalista de extensos grupos de identidades colectivas; es decir, un orden social y religioso jerárquico tradicional que se apoya en el logos occidental y en la construcción del nuevo sujeto occidental para justificar la opresión y el 'altericidio' del Nuevo

Mundo⁶⁶². En este contexto, el “descubrimiento” de las Indias establece el punto cero del capitalismo como sistema globalizador de la modernidad, el capital desarrolla su facultad de producir más capital y surge la plusvalía como elemento de ordenación. Así, ya a lo largo del siglo XVI se producen los primeros síntomas de la transformación que llevarán al nacimiento de un concepto industrial y financiero donde el trabajo va perdiendo los atributos propios de la actividad artesanal (estructura familiar, tradición, valoración moral) y anunciando aspectos básicos de la posterior denuncia marxista de las condiciones del proletariado. Por eso Bonilla apunta que la pequeña burguesía verá limitada sus posibilidades de expansión frente a los nuevos comerciantes y especuladores, y es precisamente del seno de esta pequeña burguesía de donde surgen los escritores que

harán en esta época la apología del trabajo para restituirle su prestigio en el concepto tradicionalmente burgués como medio para alcanzar el bienestar moral y material por el esfuerzo laboral, y no por la astucia capitalista ni el privilegio cortesano. [...]. Todo ello deriva hacia el planteamiento, tan característico de la moral burguesa, de la actividad frente a la ociosidad. Ante el capitalista ocioso y el obrero no calificado, que aspira también como un sueño a la ociosidad, se levanta la literatura burguesa que propugna lograrlo todo por el trabajo, pero no la ociosidad, sino la actividad productiva que otorga al hombre conciencia de sí mismo y de su puesto en el mundo. [1975, 196]

Los gremios perderán progresivamente sus antiguos fueros y su peso social y son derrotados sin paliativos ya en el siglo XVIII, tras sus distintos enfrentamientos con el nuevo orden económico que se va asentando y con sus disputas también con el poder de las monarquías absolutas, que ejercerán sus políticas estatales centralizadas desposeyendo a los gremios de su anterior control sobre el mundo del trabajo⁶⁶³. En España no será sin embargo hasta 1783, mediante la Real Cédula de 18 de marzo, que se anule la tradicional vileza de los oficios manuales y mecánicos. En ese punto hallamos el origen moderno del tema poético seleccionado por Serrano Plaja, una vez que el poeta ha asimilado las

⁶⁶² Iris Zavala, “La ética de la violencia: identidad y silencio en 1492”, *Revista Iberoamericana*, 170-171 (enero-junio 1995), 13. Luis Bonilla señalaba al respecto otras contradicciones: “En el subsuelo de un Renacimiento que admiramos en su esplendor artístico, filosófico, literario y arquitectónico, se produce el declinar del sentimentalismo medieval de fraternidad humana, el poco aprecio de las virtudes artesanas en el trabajo, sustituidas por la cantidad de realdinero. Comienzo de la modernidad de producción en las fábricas y grandes talleres frente al trabajo privado de familias artesanas; y en lo rural, las grandes explotaciones como inversión de un solo dueño o compañía financiera, que contrata en la agricultura o en las minas una mano de obra anónima, donde ya no existe la vinculación del patrono medieval y el colono. Por otra parte, el gran acontecimiento de la colonización de América crea la supuesta necesidad de la esclavitud, ya olvidada, para buscar en los negros africanos una mano de obra imprescindible en las plantaciones” [1975, 193-194].

⁶⁶³ Véase Philippe Wolff y Frédéric Mauro, *Historia general del trabajo. Vol. II. La época del artesanado (siglos V-XVIII)*, dirigida por Louis-Henri Parias, Barcelona/México D.F., Ediciones Grijalbo, 1965.

reflexiones de Marx en el ámbito filosófico o la adecuación de la obra de Whitman en el terreno lírico.

El desarrollo en la era industrial de las nuevas condiciones laborales legitimadas teóricamente en un supuesto liberalismo que apenas si disimula su explotación de las clases trabajadoras es suficientemente conocido y vigente en gran parte del mundo. Aunque adolece de cierta nostalgia idílica por la organización medieval del trabajo, la descripción de Bonilla, por su definición sintética de este proceso, nos permite llegar con mayor rapidez al núcleo de intereses del poemario de Serrano Plaja:

El fenómeno de separación de clases hace más fácil que la gran industria fagocite al artesano especializado, al técnico, al obrero y al pequeño burgués, en una subdivisión del trabajo que favorece la producción, pero reafirma la diferenciación de los hombres en clases, contrariamente al espíritu de hermandad de las corporaciones en la Edad Media hasta los albores de la Edad Moderna, las cuales agrupaban a patronos y obreros, a burgueses y asalariados, maestros y aprendices, en un solo conjunto de aspiraciones, socorros mutuos y realizaciones. Pero todo aquello había muerto definitivamente, por lo que las reivindicaciones buscarían nuevos cauces en las primeras huelgas, hasta volver a un remozado concepto de gremio y hermandad con la creación de sindicatos o asociaciones de trabajadores. [1975, 209-210]⁶⁶⁴.

Las relaciones de dependencia y divergencias de estos sindicatos y asociaciones con respecto a los gremios medievales son el punto central que debemos tener en cuenta cuando se analice la propuesta de Serrano Plaja, tanto su canto al trabajo presente como su celebración del mundo por venir. Una interpretación u otra nos llevará a la consideración de una celebración de una especie de Edad de Oro que bebe en el pasado o a la creencia que aquello que se defiende, más allá de una apariencia inicial, puede contener elementos básicos de una consideración moderna del trabajo humano y su ámbito de realización. La comprensión del tema del trabajo se produce en Serrano Plaja desde una asimilación del pensamiento marxista, pensamiento que se ha ido planteando como elemento básico en la conformación de la modernidad. Y desde esta perspectiva ha de tenerse en cuenta que el marxismo no está proponiendo sólo esta brillante descripción de la evolución y contradicciones de la sociedad burguesa y cómo la misma interpreta y aplica su comprensión del trabajo. Engels estableció de forma muy clara cuál era la interpretación aportada desde su óptica: el trabajo es la condición básica y fundamental de toda vida

⁶⁶⁴ Una visión introductoria al tema algo más detallada en Claude Fohlen y François Bédarida, *Historia general del trabajo. Vol. III. La era de las revoluciones (1760-1914)*, dirigida por Louis-Henri Parias, Barcelona/México D.F., Ediciones Grijalbo, 1965.

humana, es, a la par que la naturaleza, fuente de toda riqueza y, dando un paso más allá que revierte el orden de los términos aplicados por la tradición judeo-cristiana, “el trabajo ha creado al propio hombre”⁶⁶⁵. Con ello el castigo bíblico se convierte en una categoría emancipadora y no limitadora de la condición humana y, en el caso concreto de Serrano Plaja, su preocupación determinante por el mito de la caída y la expulsión del paraíso, su nostalgia de la inocencia, halla en el marxismo un medio para superar una comprensión metafísica y esencialista de la realidad y sustituirla por otro esencialismo de tipo material.

El trabajo, pues, no quedó relegado de los procesos de transformación que conlleva la modernidad, de hecho es un elemento principal en la secularización del mundo que define a esta modernidad. Nil Santiáñez recuerda en su trazado de este proceso la relación incuestionable entre ética protestante y capitalismo y cómo dicha ética, según supo exponer Max Weber, provocó el nacimiento de “una nueva ética del trabajo”. Este dominio de lo real que se consigue al desligar el mundo de una explicación religiosa tiene consecuencias de alto alcance en el tema que nos ocupa. Técnica, racionalismo, sociedad industrial comportan una escisión con la naturaleza y el desarrollo de una vida urbana que convierte al hombre en habitante urbano, hacen de su existencia “una vida anónima, ajena, codificada y reglamentada, similar a la de los demás individuos. A partir de ahora hay que obedecer una serie de reglas sociales que enajenan al hombre de su individualidad y de su fuerza de trabajo. [...] La racionalización del trabajo libre, la disolución de las barreras entre los estamentos sociales premodernos (aristocracia, casta sacerdotal, campesinado y artesanado), así como la aproximación racional y científica del mundo, son vectores de formación indisociables de esa aceleración del tiempo histórico”⁶⁶⁶.

Max Weber, en su clásico *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* publicado en 1905, definió muy gráficamente el universo económico como una “jaula de hierro” en la que la vida de todos los individuos queda determinada férreamente por dicho mecanismo y ellos definidos por su carencia de espíritu⁶⁶⁷. Para Marshall Berman, Weber se coloca con ello en la misma línea que “las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo” en las que “el hombre moderno como sujeto —como ser vivo capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido”, y así ayudó en la

⁶⁶⁵ Friedrich Engels, “El papel del trabajo en la transformación del mundo al hombre”, en *Introducción a la dialéctica de la naturaleza*, Madrid, Ayuso, 1974, pp. 59-82.

⁶⁶⁶ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 26-27.

⁶⁶⁷ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), traducción de L. Legaz Lacambra, Barcelona, Península, 1972.

configuración intelectual de los defensores del elitismo como clase dirigente ante la incapacidad de este "hombre masa", carente de sensibilidad y espiritualidad suficientes, cuestión que la crítica económica de Marx entenderá de bien distinto modo⁶⁶⁸. Pero del mismo modo se ha de tener en cuenta que la ideología burguesa opera otro mecanismo de aparente compensación donde todo sujeto adquiere una categoría espiritual individualizada, conclusión derivada igualmente de la nueva organización social del trabajo. Lo ha explicado con exactitud Juan Carlos Rodríguez:

La ideología burguesa necesita, pues, convertir al siervo en proletario, esto es, en sujeto libre, poseedor al menos de su propia voluntad interior (en este caso su fuerza de trabajo), libremente, por tanto, dispuesto a venderla a cambio de un salario, etc. Pero en la constitución de la imagen del sujeto la lucha contra la ideología feudal del servilismo representa sólo un factor: el otro factor (la otra cara de la moneda) radica en la constitución misma de la matriz burguesa, que es la que exige la articulación entre las diversas clases (dominantes y dominadas) se conciba siempre a partir de la imagen que todos los individuos son sujetos libres, iguales entre sí, poseedores de su propia verdad interior, etc. Sin esta imagen básica tal sistema no puede funcionar⁶⁶⁹.

Es en este momento cuando hemos de tener en cuenta el fenómeno del maquinismo y la profunda alteración que del sistema laboral comportó, un sistema de paradojas donde no es la menor de ellas la comprobación de que el progreso podía ser un ideal perfectamente manipulable. Al mismo tiempo que la máquina abría la posibilidad del bienestar y progreso del hombre (desde la reducción de la jornada laboral y del esfuerzo físico hasta la explotación masiva de recursos que así podían universalizarse en una distribución equitativa de consumo y disfrute), este progreso y bienestar se traducía en explotación, paro y extensión de la pobreza. El antimquinismo se convierte en muchos casos en la vía que traduce el rechazo a la articulación injusta de la sociedad industrial, sociedad que exacerba las desigualdades y no conduce al progreso humano sino, en todo caso, al reforzamiento de un sistema capitalista que tiene su base precisamente en la consolidación de una desigualdad que ha de ir expandiendo para garantizar su supervivencia. Si bien era posible creer que este era el precio ineludible a pagar ante la necesaria transición de una mentalidad rural a una industrial, las tensiones de este tránsito no ayudaron a la justificación de dicho precio y, además, no era en absoluto admisible que

⁶⁶⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 15-16.

⁶⁶⁹ Juan Carlos Rodríguez, "Introducción" a *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990², p. 7.

todo se debiera a la necesaria adecuación en unos nuevos paradigmas. De hecho, las paradojas de este desarrollo no han desaparecido y son muchas las corrientes de pensamiento que consideran que no se trata de un cambio de mentalidad positiva o necesaria, que es poco adecuada la fórmula que opone a la necesidad de la industrialización los efectos negativos de la misma, pues no se trata de una negación de aquellas posibilidades que la técnica proporciona sino de al servicio de qué se pone exactamente esta técnica. Es decir, que no se trata simplemente de una oposición campo-ciudad, mundo rural-mundo urbano; se trata de la búsqueda de una vía que haga frente a la organización colectiva deshumanizada y mercantilista generada por la aplicación capitalista de la sociedad industrial.

4.4. — SOCIEDAD Y TRABAJO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

Para entender la aproximación a un tema como el del trabajo por parte de un joven poeta revolucionario de los años treinta hay que recordar la situación económica, industrial y social de la España de aquel tiempo. Un proceso que bien se puede definir con el mismo encabezamiento que usara Pierre Malerbe en su contribución a *La Historia de España* dirigida por Manuel Tuñón de Lara, "La modernización de España, 1920-1930"⁶⁷⁰. Proceso modernizador en el que la agricultura sufrió un periodo de estancamiento que marcó un fenómeno de éxodo rural que condujo a que la población agraria pasara de ser el 57% de la población activa total en 1920 al 45% en 1930 [Malerbe, 1993, 18]. Un porcentaje, en cualquiera de las dos fechas, muy elevado y que casi implicaba a la mitad del proletariado español, lo que explica el lugar central que los oficios ligados a este sector ocupan en el poemario de Serrano Plaja. De hecho, su enfoque parte principalmente, como en Hesíodo, de la estrecha vinculación entre hombre, oficio y ciclos agrícolas, lo que le permite proyectar una comparación del ciclo industrial que va de la consecución de la materia prima a su manufacturación industrial, potenciar la interpretación mítica y, sobre todo, ofrecer la imagen real del funcionamiento del mundo laboral en la sociedad española de la época.

Si se realiza un repaso de los oficios escogidos por Serrano Plaja se comprueba este predominio de los oficios vinculados más claramente con una sociedad agraria y artesanal

⁶⁷⁰ Pierre Malerbe, "La modernización de España, 1920-1930", en *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, volumen IX de *La Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara., Barcelona, Labor, 1993¹⁵, pp. 11-27.

que propiamente industrial. Así tenemos la siguiente lista elaborada a partir de la idea matriz de las distintas federaciones participantes en la celebración del primero de mayo:

Federación del Arte de Imprimir: Impresores y Poetas
Federación de la Edificación: Albañiles y Canteros
Federación de los Trabajadores de la Tierra: Campesinos y Pastores
Federación del Transporte: Ferroviarios y Arrieros
Federación de la Madera: Carpinteros y Carboneros
Sindicato Minero: Mineros
Federación de las Artes Blancas: Panaderos
Federación de los Obreros de la Piel: Zapateros
Federación de los Trabajadores del Mar: Marineros y Pescadores
Ejército Popular: Soldados y Capitanes
El Pueblo

Si descontamos ahora los poemas iniciales dedicados a la “A la amada” y a los oficios en general (“Estos son los oficios”) y el poema final dedicado a “Virginia”, cuyo funcionamiento en la unidad general del poemario se analizará más adelante, es patente la escasa presencia de los oficios propiamente industriales. Sólo los casos de albañiles, canteros, ferroviarios y mineros podrían entenderse como oficios industriales y, en los dos últimos ejemplos, su presencia se realiza condicionada más que por el oficio en sí por lo que este colectivo representa en la lucha revolucionaria que se prolonga con el enfrentamiento civil. Incluso sin detenernos pormenorizadamente en las significaciones que aporta la guerra en este proyecto —claramente presente en esos dos encabezamientos que hacen del Ejército y el Pueblo entidades integrables en una cosmovisión social erigida desde el eje del trabajo y en la cual, por tanto, la guerra se convierte en un oficio obligado para el conjunto del pueblo que se ha individualizado antes en sus múltiples oficios— es fácil llegar a esta conclusión. Así, “Los Ferroviarios” [65-68], además de presentarse en buena parte del poema desde la perspectiva del viajero, finalmente ven modificado el análisis de su oficio por el de la situación bélica, con lo que el tren y quien lo conduce se convierte en motivo para el análisis de la nueva situación: los pasajeros se han convertido en soldados, en camaradas, que viajan en un tren blindado cuyo destino es la muerte gloriosa en aras de la revolución que se consumará con la victoria bélica. Asimismo, en el caso de “Los mineros” [87-89], el inicio de la composición remite a las duras condiciones laborales de los trabajadores de las minas y propone un análisis en clave de realización moral del trabajo⁶⁷¹. El hierro extraído de las minas es así el origen de “rejas del arado, /

⁶⁷¹ Hay que recordar que, según apunta Pierre Malerbe, dentro del panorama general de desarrollo de la actividad industrial, la minería de metales en general se había estancado durante los años veinte, hasta que

vigas, edificios, / las graves herramientas del trabajo” [88]; pero los mineros extraen el origen de otros materiales igualmente claves en la cadena social del trabajo sólo que insertados ahora en otro orden interpretativo claramente político y bélico: el de la revolución asturiana de 1934 y la posterior continuidad y validez de esa lucha en el contexto de la guerra civil:

los grillos y cadenas,
los hierros de prisiones,
cañones y fusiles de la muerte.

Todo, sí. Nace todo
de unas manos cuadradas
que huelen a barro irrisistible,
a dinamita bronca manejada
tenaz, diariamente.

[...]

La pólvora en sus manos se abrió en rosas
de pétalos mojados por la muerte.
Llueve sangre en Asturias. No pasarán.
¡No pasan! [88-89]

Pero lo cierto es que entre las décadas de los años veinte y treinta se ha desarrollado un cambio social en la estructura española que favorece el aumento vertiginoso de los grandes núcleos urbanos, que acelera el proceso de éxodo rural, y cuyo alcance se comprueba en los distintos índices de la población activa española. Así, desde 1900 a 1930 la población activa agraria pasa de un 66,34 % a un 45,51%, mientras que la industrial pasa de un 15,99 a un 26,51, a lo que ha de sumarse el incremento de la población activa dedicada a servicios y actividades comerciales, de un 17,07 a un 27,98%⁶⁷². Tuñón de Lara también recuerda otros datos del Censo establecido a finales del año 1930 que indicaban este vuelco histórico por el que, por primera vez en la historia de España, la mayoría de la población activa había dejado de ser agraria, y precisa los principales sectores que acumulan a las masas obreras industriales: 340.000 personas en la metalurgia; 430.000 en la construcción (aunque esta cifra cuenta con un alto porcentaje de pequeño empresariado y de artesanos, algo relevante en el enfoque de Serrano Plaja, que va a hacer del albañil, del constructor y del edificio una imagen fuerza de su libro);

inició su recuperación — al igual que la producción de acero y cemento — con el impulso modernizador que supuso “la construcción de las presas hidroeléctricas, las importantes obras de irrigación, la modernización de la red de carreteras y un esfuerzo financiero a favor de los ferrocarriles por parte del Estado” [19].

⁶⁷²Pierre Malerbe [21-22]. Datos ampliables en José Luis García Delgado, *Orígenes y desarrollo del capitalismo en España, notas críticas*, Madrid, 1975 y en el *Atlas de la industrialización de España, 1750-2000*, dirigido por Jordi Nadal, Barcelona, Crítica/Fundación BBV, 2003.

300.000 en la textil, casi la mitad mujeres (y ni de este sector ni de la incorporación de la mujer al mundo laboral industrial da cuenta, curiosamente, *El hombre y el trabajo*)⁶⁷³; y unos 176.000 mineros⁶⁷⁴. Un proceso de concentración industrial determinante para el auge de las diferentes organizaciones obreras que se da a pesar de que están debilitadas durante la represión dictatorial primorriverista y la depresión económica alcanzada durante los primeros años veinte. Pero es de recibo atender a la circunstancia final señalada por Tuñón de Lara en todo este proceso en el sentido que, si bien España deja de ser un país netamente agrario,

lo seguía siendo por el número de personas que habitaban en las llamadas zonas rurales (localidades de 100.000 personas para abajo) y por la naturaleza de su comercio exterior (en 1931-1935 el 66,5% de las exportaciones españolas estuvo impuesto por productos alimenticios: naranjas, aceite de olivas y almendras). A ello habría que añadir que las clases dominantes vivían una ideología todavía de "antiguo régimen", de sociedad agraria y, en cierto modo, señorial, con todas sus implicaciones [Tuñón de Lara, 1993, 111].

Con todo lo cual, todavía en 1935 la España agraria producía una rentabilidad superior a la de la industria y la minería. Según nos facilita de nuevo Tuñón de Lara, la composición social de este sector era la siguiente: unos 12.000 terratenientes y una población de aproximadamente tres millones setecientas mil personas de las cuales casi dos millones eran trabajadores agrícolas, unas setecientas cincuenta mil arrendatarios y aparceros, y el resto, algo más de un millón, pequeños y medios propietarios. Por su parte, el sector industrial referente a la clase obrera y a los trabajadores de servicio agrupaba a casi un millón trescientos mil empleados en la industria y la minería; 160.000 ferroviarios y 97.000 obreros de otros medios de transportes; unos 200.000 asalariados del comercio; unos 150.000 en la banca, seguros, oficinas, espectáculos, hostelería, etc. y más de 350.000 mujeres agrupadas bajo el epígrafe de "servicio doméstico". Súmense a todos estos datos los pertenecientes al empresariado, unos 109.000, incluyendo al pequeño empresariado; a los casi 41.000 patronos del comercio (y los 200.000 asalariados a su cargo) y los más de 200.000 pequeños comerciantes que trabajaban por su cuenta. También las cifras resultantes de la estratificación en las capas medias urbanas (pequeña burguesía, personal administrativo, técnicos, funcionarios, intelectuales) que contaban con 123.000 artesanos o

⁶⁷³ Para esta exclusión de la mujer como imagen asociada a la actividad propiamente laboral, Eric Hobsbawm, "El hombre y la mujer: imágenes a la izquierda" (1978) [1984, 117-143].

⁶⁷⁴ Manuel Tuñón de Lara, en AA.VV., *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, op. cit., p. 111.

trabajadores independientes; 100.000 transportistas; varios cientos de miles de trabajadores independientes y los casi 226.000 funcionarios. Con todo ello disponemos de un mapa aproximado de la “imagen socio-profesional” de la sociedad española a inicios de la década de los treinta [112-113].

Esta situación no varía en lo sustancial con la guerra civil. La representación de la clase obrera en las poesías escritas en este periodo adolece igualmente de la aparición poco significativa del proletariado industrial. Por eso Claude Le Bigot apunta que “la masse des ouvriers d’usine n’apparaît pas en tant que telle. Les seuls titres d’un recueil parfaitement structuré autour du travail comme c’est le cas avec *El hambre y el trabajo* de Serrano Plaja nous offrent la vision d’un monde ouvrier qui ne porte pas encore les marques de la taylorisation” [1997, 247].

El agrarismo o ruralismo detectable en gran medida en *El hambre y el trabajo* ha de ser entendido, pues, primeramente atendiendo a esta imagen socio-profesional y no como proyección artificiosa de la realidad existente. Lo demuestran asimismo fenómenos tan fundamentales para entender el desarrollo de la Segunda República como todo lo que afectó la legislación social agraria —presente ya desde los primeros decretos del gobierno provisional tras la victoria de 1931 por parte, en este caso, de Largo Caballero— y, en general, la renovación legislativa que influyó en las condiciones laborales de los trabajadores. Entre estos primeros decretos impulsados por el gobierno de la Segunda República hallamos algunos tan fundamentales como la promulgación de la jornada de ocho horas en todas las actividades laborales —incluida en primer lugar la del campo—, el establecimiento de los salarios mínimos en el campo por las jornadas mixtas, la obligatoriedad del cultivo racional de las tierras por parte de los propietarios so pena de ser cedida su explotación a entidades campesinas, etc. Decretos que significaron, a pesar de la timidez de este proceso reformista, una auténtica revolución en el mundo rural español habida cuenta de su tradición histórica. Y junto a este reformismo de tipo económico cabe recordar la creación por decreto el 29 de mayo de 1931 del Patronato de Misiones Pedagógicas, cuyo objetivo principal era el de la extensión cultural entre las masas rurales.

Ahora bien, en junio de 1932 existían oficialmente 446.263 obreros en paro, de los cuales 258.570 eran del sector agrario por lo que, como concluye Tuñón de Lara, “el

campo seguía siendo el eje de la problemática española" [1993, 135]⁶⁷⁵. Un problema que la aprobación en 1932 de la Ley de Bases de la Reforma agraria y su complejo sistema de tierras expropiables intentó solventar. Si al mismo tiempo recordamos la importancia crucial de los movimientos obreros, su crecimiento e implantación constantes, las dificultades para el desarrollo de las reformas republicanas ante la conservación del control de los aparatos coactivos y administrativos por parte de las antiguas clases dominantes, o las protestas y las huelgas, tanto en el sector agrario como en el industrial, por parte de los sectores que las consideraban insuficientes o protestaban por su no aplicación, no es de extrañar, en fin, que también los fenómenos estéticos se sintieran atraídos por estas cuestiones y buscaran dar expresión de las mismas en sus creaciones artísticas.

La creciente tensión social intensificó las protestas del proletariado español. Las convocatorias constantes de huelgas y movilizaciones desde 1932, con un protagonismo enorme del campesinado, de obreros de la construcción y de los mineros (los tres sectores con un elevadísimo porcentaje de desempleo), se sumaron a la situación global de crisis económica y de reorganización de la derecha española en torno de la CEDA. Los sucesos ya conocidos de octubre de 1934 y su importancia como catalizador de la decantación ideológica de un amplio sector de la intelectualidad no hacen sino reforzar la estrecha dependencia de esta evolución intelectual con el papel determinante de la clase obrera en los sucesivos acontecimientos políticos.

Ya antes de la revolución de octubre, se inició el 5 de junio de 1934 la huelga convocada por los campesinos que pre-anunciaba lo que iba a ocurrir en Asturias, verdadero episodio de la épica obrera española y determinante en el resultado de las elecciones del 16 de febrero de 1936. De nuevo, uno de los problemas prioritarios del nuevo gobierno fue el de reanudación de la reforma agraria y, como precisa Tuñón de Lara, "el triunfo del Frente Popular acarreó también una situación de hecho en que los trabajadores del campo y sus organizaciones se convertían en la fuerza local dominante, apoyados con frecuencia por los Ayuntamientos reconstituídos, mientras que los patronos no parecían dispuestos a ceder y se apoyaban a su vez, la mayor parte de las veces, en la fuerza pública existente en las localidades rurales" [216], origen de múltiples conflictos y enfrentamientos, algunos tan trágicos como el de Yeste.

⁶⁷⁵ Unas estadísticas que empeorarían en los años siguientes, pues en 1933 el número ascendió a 618.947, con más del 60% del sector agrario [150]; en 1934 se rebasó la cota de 700.000, de ellos 400.000 del sector agrario [184]; y en 1935, 806.221 parados, un 10% de la población activa [Tuñón de Lara, 1993, 205].

Con todo ello, este rápido repaso por la configuración del proletariado español durante los años treinta hace comprensible la identificación básica existente entre el mundo del trabajo y el campesino y de la figura de éste como encarnación del “Pueblo” español, quizá sólo igualado por la figura del minero debido a toda la carga simbólica igualmente acumulada a lo largo de estos años de luchas y protestas. Una presencia y simbolismo que la guerra civil no hizo disminuir, al contrario, la cuestión agraria siguió siendo una cuestión primordial como se puede comprobar si se repasan, como realiza Tuñón de Lara, los distintos sucesos ocurridos alrededor de la política agraria republicana durante la guerra civil y el fenómeno, por ejemplo, de las colectivizaciones [426-432]⁶⁷⁶.

De este manera, se entiende que otros oficios recogidos por Serrano Plaja, a pesar de que hubieran podido corresponderse con una visión más industrializada por los cambios operados en ellos, sean planteados con un enfoque claramente pre-industrial. En este sentido, es paradigmático lo que sucede con “Los impresores”, pues si bien en el poema se nos describe dicho oficio en la línea tradicional de la composición manual de las prensas, Pierre Malerbe aporta los datos que demuestran que la modernización técnica de este oficio había sido más que notable con la introducción de dos tipos de máquinas nuevas, “las rotativas —que permiten la impresión continua y no por hojas—, y las linotipias —que sustituyen la composición a mano. Entre 1913 y 1930, el número de rotativas pasa de 36 a 81 y el de linotipias de 15 a 213” [Malerbe, 1993, 24]. Ningún indicio de estos cambios es observable en una composición como la de Serrano Plaja, interesado no tanto en un acercamiento temático o descriptivo que aborde las transformaciones en el mundo obrero como en destacar el vínculo esencial entre trabajo y ser humano, lo que le lleva, por ejemplo, a una especial insistencia en el carácter manual del trabajo, mostrando siempre que puede la imagen de la mano como referente que refuerza dicho vínculo. Imagen de la materialidad concreta del trabajo desarrollado, de la acción del hombre sobre la materia física de su actividad que se corresponde con la misma acción ejercida en la materia de la historia que busca transformar la realidad.

En el caso de *El hombre y el trabajo* no es, pues, muy rentable un análisis que busque la correspondencia de la evolución social y económica de la clase trabajadora a lo

⁶⁷⁶ Para la reforma agraria, véase el clásico estudio de Edward Maléfakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1971. Por otro lado, Nuria López Blázquez realiza una excelente síntesis acerca de “El campesino español y la revolución: la III Internacional y la estrategia revolucionaria del PCE (1930-1936)”, en AA.VV., *Campesinos, artesanos, trabajadores. Actas del IV Congreso de Historia Social de España. Lleida 12-13 de diciembre de 2000*, edición de Santiago Castillo y Roberto Fernández, Lleida, Milenio, 2001, pp. 213-224.

largo de los años veinte y treinta en España. No encontramos en sus poemas el avance tecnológico, la aparición de nuevos oficios que este progreso técnico comporta, la lucha y mejora de las condiciones laborales, el paro o las huelgas, ni tan siquiera apenas el internacionalismo de la lucha obrera. Podría decirse que todo ello es algo implícitamente asumido para quien compone y para el lector al que están destinados estos poemas, y más aún en las nuevas condiciones de posibilidad de la guerra civil. Porque Serrano Plaja ha demostrado antes de la escritura de este poemario su conocimiento real de la situación del proletariado español y su capacidad para analizarlo desde un enfoque social y comunista, tanto en el ámbito rural (recuérdese su destacada participación en las Misiones Pedagógicas y el informe que sobre su labor hiciese en el *Almanaque literario*), como en el urbano (significativo es su reportaje "Ferroviarios" para *Octubre*, donde se demuestra su capacidad para desplegar un análisis bien distinto al dado sobre el mismo colectivo en el poemario)⁶⁷⁷. Y consciente de estas condiciones de vida del proletariado, su interés no es tanto el de la denuncia de la explotación o miseria a la que se puede ver sometido como el de su dignificación, recobrando para ello el lazo primario que cree existente entre la condición humana y el trabajo.

4.5. — LO VIEJO Y LO NUEVO: EL MUNDO DEL TRABAJO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS TREINTA

La novedad de *El hombre y el trabajo* no la hallamos en su tema sino en su tratamiento, tratamiento deudor de las claves heredadas de la tradición. Como explicó Mario De Micheli en su fundamental visión de las vanguardias del siglo XX, las relaciones entre arte y realidad a lo largo del siglo XIX constituyeron el vector que daría cuerpo a la "unidad revolucionaria" de este siglo, vector que se construye sobre "una tendencia revolucionaria de fondo, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, el político y el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales [...]. En esta época toma consistencia la moderna concepción de pueblo y los conceptos de libertad y progreso adquieren nueva forma y concreción"⁶⁷⁸. En este contexto podemos hallar infinidad de ejemplos que en los ámbitos de las artes plásticas, la literatura o la

⁶⁷⁷ "Mapa de España regional. Misiones Pedagógicas. La literatura en los pueblos", *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 273-275 y "Ferroviarios", *Octubre*, Madrid, 6 (Abril 1934), pp. 20-21.

⁶⁷⁸ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), traducción de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 13-14.

filosofía se están interesando por la temática que nos ocupa, incluso aunque fuese por la necesidad de dar cuenta de la organización de la sociedad burguesa⁶⁷⁹.

Uno de los ejemplos más iluminadores al respecto parece el del ensayo de 1851 de Baudelaire sobre las poesías de Pierre Dupont, uno de los poetas obreros más célebres de la época y autor en 1846 del *Chant des ouvriers*. En este prólogo Baudelaire reniega de la teoría del arte por el arte y considera que Dupont abre las puertas al paso de la poesía popular, pero me interesa especialmente el juicio acerca del mencionado *Chant des ouvriers* porque revela la coexistencia de esta temática y su formulación expresiva en las principales etapas de la modernidad y su vinculación con los movimientos revolucionarios:

Es imposible, sea cual sea el partido al cual se pertenezca, sean cuales fueren los prejuicios que nos hayan alimentado, es imposible no conmoverse ante el espectáculo de esa multitud enfermiza, respirando el polvo de los talleres, tragando algodón, impregnándose de albayalde, de mercurio y de todos los venenos necesarios para la creación de obras maestras, durmiendo entre piojos, en barrios donde anidan las virtudes más humildes y las grandes al lado de los vicios más encanallecidos y los vómitos de los presidios. [...]

A partir de entonces el destino de Dupont estaba trazado: sólo tenía que seguir andando por aquel camino que había descubierto. Contar las alegrías, los dolores y los peligros de cada oficio, e iluminar todos esos aspectos particulares y todos esos diversos horizontes del sufrimiento y del trabajo humano como una filosofía consoladora, tal era el deber que le incumbía, y que cumplió pacientemente. Tiempo vendrá en el que los acentos de esta *Marsellesa* del trabajo serán como una contraseña masónica⁶⁸⁰.

La observación de la realidad y la traslación estética planteada por el romanticismo y el realismo parten en muchas ocasiones de una contemplación directa de las inquietudes sociales manifestadas en el seno de las clases trabajadoras. Por ello era inevitable que el

⁶⁷⁹ Véase por ejemplo el catálogo *Il lavoro dell'uomo nella pittura da Goya a Kandinskij*, Giovanni Morello, Milán, Fabbri, 1991. Existen varios estudios sobre cómo el arte y la literatura se han acercado al mundo del trabajo en el caso de la literatura española, como los de Cano Ballesta o Lily Litvak en sus análisis de las relaciones con la técnica o la sociedad industrial. David Meakin es el responsable de un excelente ensayo sobre la relación entre trabajo común y actividad artística en la esfera anglosajona, *Man and Work. Literature and Culture in Industrial Society*. A pesar de su prometedor título, el libro de Alfredo Montoya Melgar, *El trabajo en la literatura y el arte* (Madrid, Civitas, 1995), se limita a ser una deshilachada selección de obras en las que hace acto de presencia la figura del trabajador y carece, en la mayoría de casos, de un mínimo análisis crítico. Mayor interés posee el catálogo de la exposición *Les Cultures del treball*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 2000, que incluye además varios ensayos de, entre otros, Fermín Bouza, Carmen Pena, Enrique Gil Calvo o Manuel Castells.

⁶⁸⁰ Charles Baudelaire, "Pierre Dupont" en *Escritos sobre literatura*, edición y traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 31-32. En *Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos* (1861), añadió sobre esta composición: "muy poco tiempo después, este himno resonante se adaptaba admirablemente a una revolución general en la política y en las aplicaciones de la política. Se convertía casi inmediatamente en el grito que convocaba a las clases desheredadas" [164].

trabajo se constituyera como una parte primordial de esta observación; desde Daumier, Coubert o Millet hasta Van Gogh, Ensor o Munch, el interés por las vinculaciones entre el hombre y lo real mediante el ejercicio de sus oficios o trabajos demuestra no únicamente una voluntad social sino una búsqueda estética que, con mayor o menor fortuna, está tratando de superar esa escisión entre vida y arte que dará lugar al sentido global del desarrollo vanguardista.

Por descontado, también en la tradición literaria española se puede encontrar un desarrollo de estas líneas a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La poesía comprometida tiene sus orígenes en las adaptaciones ilustradas, románticas y realistas del XVIII y XIX español⁶⁸¹, pero es evidente también el escaso eco que encuentran en las obras de estos escritores revolucionarios españoles de los años veinte y treinta más allá de las coincidencias que la perspectiva ideológica, el interés hacia ciertos ámbitos de la realidad y las proclamas políticas suponen, lo cual no es poco⁶⁸². La literatura modernista va a retomar por parte de muchos de sus protagonistas esta protesta social porque la misma viene a coincidir con su prédica de la rebelión estética, pero en este caso se introduce ya otro elemento fundamental en las polémicas que se van a ir sucediendo: "entienden que, para cambiar una sociedad, hay que empezar sustituyendo su lenguaje. El cambio en el lenguaje es fundamental y corresponde a una variación en el concepto de poesía", con lo que ciertas divisiones planteadas a partir de rudimentarias diferencias entre posturas más de contenido y actitudes más esteticistas, no tienen en cuenta la unidad última que en todo ello reside, "porque la investigación sobre el lenguaje no puede significar sino el cuestionamiento de la realidad, y la crítica de la realidad no puede hacerse sin romper el lenguaje que pretende justificarla" [Urrutia, 1995, 186].

⁶⁸¹ Para una primera introducción al tema, véase el apartado "Denuncia y protesta" de la completa "Introducción" de Jorge Urrutia a su antología *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 178-186 y de él mismo "Temáticas y poema: inicios de la poesía social", en AA.VV., *Mosaico de varia lección. Homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, y "Poesía proletaria y poesía burguesa: definición y prácticas", en AA.VV., *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986. Los estudios acerca de la producción anarquista son igualmente oportunos, a los ya citados de Litvak, sùmese el libro preparado por Paul Aubert, Gérard Brey, Jean-Louis Guereña, Jacques Maurice y Serge Salaün, *Anarquismo y poesía en Cádiz bajo la Restauración*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1986.

⁶⁸² En este sentido, Jorge Urrutia indica que "lo más interesante de esta literatura, que no podemos dudar en denominar de preocupación proletaria, es que incorpora a nuestra poesía una serie de temas nuevos": enfrentamiento patronos y obreros, la huelga, el primero de mayo como símbolo de unión, la defensa de la mujer, la negación del progreso porque conduce a la explotación, el sentimiento antirreligioso, los huérfanos abandonados... [1995, 180 y ss]. Urrutia menciona el caso de autores como Fernando Garrido, socialista utópico español, que ya exalta el trabajo como categoría que dignifica al hombre, o reproduce poemas como "La mano negra" de Manuel del Palacio: "Rústico labrador que de la azada / no disimulas la rugosa huella..." [482-484].

A pesar de todo, el retraso con el que la revolución industrial y burguesa se dio en España explica la carencia de algunas recurrentes líneas temáticas que sí se dieron en otros países europeos. J. Lechner ya reparaba en su pionero estudio en las diferencias temáticas de la poesía comprometida española de las tres primeras décadas del siglo en comparación con otras tradiciones literarias europeas. En Francia, en Alemania, en Rusia o en Inglaterra, la poesía social cantó en general al mundo de la técnica moderna para criticar los abusos sociales que comportaba e hizo del obrero industrial su principal protagonista. El campesino, por contra, o no aparece o lo hace en una sustancial menor proporción que lo ocurrido en el caso español [Lechner, 1968, 127].⁶⁸³ En la poesía social española el campesino es quien ocupa el puesto central y salvo esporádicas ocasiones, no hay “asomos idílicos [...], se describe al campesino en su autenticidad histórica, tanto en lo espiritual como en lo que a su mundo material se refiere” [Lechner, 1968, 127]⁶⁸⁴. Alberti, Prados, José María Morón, hacen desfilar por sus poemas a campesinos, pescadores o mineros, y lo frecuente durante mucho tiempo fue aquello que indica David Bary: “los poetas se identificaban con el propietario *rural* y no con el obrero industrial ni con el artesano tradicional [...], la visión moderna del trabajo artesanal e industrial se expresó por primera vez en la poesía española” con “Estos son los oficios”⁶⁸⁵.

Las primeras propuestas de una poesía política en España de tipo revolucionario tuvieron que dar cuenta necesariamente del tema del trabajo. Muy especialmente la literatura proletaria hubo de centrarse en la lucha de clases y, como recuerda Le Bigot, el proletariado español se describe en producciones como *Gotas de sangre* (1934) de Paulino Villar o *Narja* (1932) de Pascual Pla y Beltrán, “dans son état d’extrême dénuement, en proie à la misère, l’alcoolisme et l’ignorance”; desposeído de toda dignidad, la visión del trabajo no puede ser, en justa correspondencia, más que una visión alienante: “dans les

⁶⁸³ En el caso francés, indica Lechner, “las pocas veces que aparece en esta poesía el campesino, se le atribuyen cualidades de idílica pureza que están en proporción inversa a la compenetración de los poetas con aquella capa social: el campesino figura como prototipo del hombre bueno, y hasta cierto punto del “bon sauvage” [127].

⁶⁸⁴ La vindicación del pueblo, sobre todo del rural, es también una herencia “noventayochista” que Serrano Plaja y muchos otros pueden conciliar con el compromiso marxista al añadir la acción a la contemplación que sus maestros del fin de siglo habían practicado. Desde Gánivet y Unamuno el pueblo llano se leía como depositario de la tradición esencial que actualizaba, según vio Herbert Ramsden, el pensamiento de Taine que daba “importancia capital al inmutable (o sea, rural) pueblo llano”, Herbert Ramsden, “The Spanish ‘generation of 1898’. II: A reinterpretation”, *Bulletin of John Rylands University Library* (1975), recogido en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. VI. José Carlos Mainer (coord.), Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1979, p. 24.

⁶⁸⁵ David Bary, “De Serrano Plaja a Gabriel Celaya: apuntes sobre el tema del trabajo en la poesía española contemporánea”, *Papeles de San Arnauans*, Palma de Mallorca, XVI, tomo 60, C1.XXX (marzo de 1971), pp. 244 y 245.

campagnes, dans les ateliers, dans les usines, nulle part la travail ne débouche sur une fonction valorisante (ce sera différent avec *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja)” [1997,35].

Juan Cano Ballesta es el responsable de la primera monografía sobre un tema muy cercano al que ahora nos ocupa: la relación en el caso de los escritores españoles de la literatura con el avance tecnológico que caracteriza la modernidad⁶⁸⁶. Su análisis se detenía en su primera edición de 1981 en el año 1933, es decir, poco antes de la consolidación de la voz poética de Serrano Plaja a partir de 1935, aunque la segunda edición del estudio en 1999 amplía el periodo analizado hasta el año 1940, no encontramos ninguna alusión a Serrano Plaja o a casos similares como pudiera ser el de Miguel Hernández. En cierta medida, es justificable que sea así, puesto que la visión que se da en estas poéticas de la revolución industrial no se manifiesta mediante la aparición explícita de motivos que celebren el maquinismo al estilo de algunas vanguardias como la futurista o el ludismo ultraísta, ni tampoco desde la contraposición (bastante más compleja de lo que a menudo se ha dado a entender) del García Lorca de *Poeta en Nueva York* entre naturaleza y tecnología. Ahora bien, cualquier reflexión sobre este tema ha de enfrentarse necesariamente no sólo con aquellos elementos externos, por así decirlo, que hacen patente la transformación de la realidad con el desarrollo de la revolución industrial (la ciudad moderna, los avances tecnológicos, etc.); también ha de remitir a una de las operaciones centrales que subyacen tras este proceso: la nueva comprensión, realización y crítica hacia la noción de trabajo que se da en el seno del desarrollo del capitalismo y que posibilita la realización de dicha revolución industrial.

Obviamente, la selección del tema del trabajo como uno de los ejes de su proyecto —el otro es el humanismo, ambos comprendidos desde la hermenéutica que le facilita el marxismo— supone directamente para Serrano Plaja colocarse en esta tradición que analiza Cano Ballesta y que, como muy bien nos recuerda el juicio de Hugo Friedrich, se formula de manera explícita por parte de Baudelaire: “¿cómo es posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica?” [*apud* Friedrich, 1874, 47]. No sólo eso, también la ambivalencia de unos sentimientos que rechazan y se sienten inevitablemente fascinados por todo lo que implica este cambio de paradigma: técnica,

⁶⁸⁶ *Literatura y tecnología. (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981. Existe una nueva edición ampliada que analiza el tema desde 1890 a 1940, Valencia, Pre-Textos, 1999. Cito por esta última. También la recopilación de trabajos, entre ellos uno de Cano Ballesta, que analiza desde diversas perspectivas las relaciones entre *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, edición de S. Schmitz y José Luis Bernal Salgado, Tübingen Niemeyer, 2003.

alejamiento de lo natural, ciudad, democracia, masas urbanas..., y con ello el establecimiento desde Baudelaire de una misma ambivalencia en el plano estético⁶⁸⁷.

Cano Ballesta establece, en sintonía con el retraso del proceso de industrialización español, tres momentos diferenciados que, en líneas generales, ofrecen un marco de análisis válido en una primera aproximación: 1- "literatura en la alienación", desde 1900 hasta 1917, donde "amplias vetas de la literatura y, de modo muy visible, de la poesía, se desarrollan de espaldas a la realidad histórica contemporánea y, sobre todo, al acontecimiento, cada día más palpable, de la industrialización"; 2- "las letras como canto a la revolución industrial", desde 1917 hasta 1928, momento de "máxima floración del culto a la técnica en el campo de la poesía lírica y la novela" en coincidencia con el desarrollo de las primeras vanguardias históricas; y 3- "el trauma de la era tecnológica", iniciado desde 1928 y que ejemplifica tan solo con la figura de García Lorca, momento en el que "los signos de un profundo trauma comienzan a aflorar de modo bien visible en diversas ramas del arte", se concretan en la politización de las letras y "la crítica del proceso industrializador va derivando lógicamente hacia la protesta contra un sistema abusivo que no logra resolver sus problemas" [1999, 25-29].

Una de las respuestas frente a lo que se interpreta como una agresión al *status quo* pre-industrial es la construcción paralela de mundos, bien sea mediante la línea de un evasivismo básicamente artístico, bien sea mediante una ingente producción de paraísos utópicos, líneas que, de hecho, convergen en muchos casos. Cano Ballesta habla de dos posibles reacciones ante el hecho de la modernidad y la invasión maquinista típicas de principios de siglo: el "folklorismo campestre de ambiente preindustrial y el esteticismo evasivo" que ejemplifica respectivamente en *La aldea perdida* de Armando Palacio Valdés y en las obras de Azorín [Cano Ballesta, 1999, 63-70]⁶⁸⁸. No olvida Cano Ballesta, siguiendo a Ernst Fischer, señalar su origen en los procesos culturales del XIX y lo que ellos contienen de "protesta contra el utilitarismo vulgar y las ásperas preocupaciones mercantiles de la burguesía. Su origen radica en la decisión del artista de no producir mercancías en un mundo donde todo era mercancía" y su propuesta de cambio con la

⁶⁸⁷ Con ello se plantean "dos grandes vetas de las letras modernas (...): una basada en la realidad urbana, que suscita deslumbramiento o repulsa, y otra fundada en la imaginación, que es de tendencia evasiva" [Cano Ballesta, 1999, 21].

⁶⁸⁸ Puede consultarse también al respecto Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

figura del Poeta-Héroe creador de belleza⁶⁸⁹. Para Cano Ballesta se establece aquí una línea divisoria entre poetas y otros artistas, donde los primeros dan la espalda a la realidad contemporánea frente a la opción de otros muchos que sí reflejan esta misma realidad en sus aspectos más denunciabiles desde un punto de vista de justicia social.

Pero lo importante ahora es ver que con Serrano Plaja se confirma un deslizamiento de los vectores de la vanguardia artística a la política. Así, la exaltación futurista de la modernidad maquinista, tecnológica, que se correspondía a un canto de “los grandes mitos de la época creados por una burguesía orgullosa del progreso y de la máquina” [Cano Ballesta, 1999, 119], conlleva asimismo la consideración de una nueva dimensión de lo poético:

Hoy es todo el fervor, el tumulto y la violencia de los días laborables, todo el júbilo de los astilleros sonoros y de las gigantescas ciudades en construcción, lo que canta y se exalta en nosotros. [...] Los románticos decían que la industria mataba a la poesía. “¡Ignominia a la memoria de Newton —clamaba Kant— porque ha destruido la poesía del arco iris, reduciéndolo a un prisma!” Y Ruskin decía que “un país rico es un país feo”, y que “el humo de las fábricas es una lepra que corroe los monumentos, deshonorra las ciudades, mancha los paisajes”.

Pues bien: la poesía contemporánea, en parte, será una poesía resultante precisamente del esfuerzo, de los gestos, de los gritos, de los tumultos de la vida contemporánea. Belleza en acción, no más contemplativa; belleza bárbara y brutal, quizás, allí donde pase con violentas conmociones, con vértigos desconocidos, con trepidaciones de motores y bocanadas de chimeneas, animada del ritmo exasperante de la vida moderna⁶⁹⁰.

Esta sintética declaración anónima está apuntando los componentes que explican la novedad de la perspectiva posterior de Serrano Plaja, porque el suyo será el territorio donde el “tumulto y la violencia de los días laborables” se toman, sí, pero con los caracteres que ahora no se tienen en cuenta: mediante una selección referencial humanizada, donde lo exaltado no es la construcción en sí sino aquello que la hace posible, es decir, la dialéctica del hombre y el trabajo. Dialéctica en la que el componente romántico se puede recuperar porque apuesta por una creación poética captadora de la acción distinta, no la acción del motor y la chimenea, sino la del ser humano y sus oficios.

⁶⁸⁹ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1967, pp. 68-69 [apud Cano Ballesta, 1999, 68].

⁶⁹⁰ Sin firma, “La poesía moderna y su orientación”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, 193 (enero 1915), pp. 84-86. [apud Cano Ballesta, 1999, 119].

Sin duda alguna, el texto anónimo anterior recoge el alicento del *Manifiesto futurista de 1909*, donde igualmente se proclama:

Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas [...]; las fábricas colgantes de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos [...]; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que pifan en los railes como enormes caballos de acero embreadados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta⁶⁹¹.

Marshall Berman ha recordado que esta glorificación de la tecnología moderna fue llevada a un “extremo grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repitieran jamás”. Pero no así otras derivaciones aparecidas tras la Primera Guerra mundial, un “nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la “estética de la máquina”, las pastorales tecnocráticas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Bullet mécanique*”; y también tras las Segunda: “las rapsodias espaciadas de alta teconología de Buckminster Fuller y Marshal McLuhan y en *Future shock*, de Alvin Toffler”, un modernismo subyacente “en los modelos de modernización que los científicos sociales norteamericanos de la posguerra —cuyo trabajo a menudo estuvo amparado por generosas subvenciones del gobierno y de diversas fundaciones- desarrollaron para exportar al Tercer Mundo” [1988, 13].

De este modo, la selección que de ciertos espacios ligados con la implícita dinámica vertiginosa y técnica del mundo del trabajo apunta alguna vanguardia es la misma que se produce luego, sólo que atendiendo a los seres que habitan estos espacios y usan sus objetos y su técnica y no al espacio, los objetos o la técnica en sí. Esta segunda opción es tan moderna como la primera porque la propuesta subyacente, desde su diálogo

⁶⁹¹ Recogido en Mario De Micheli [1979, 372-373]. Al mencionar el papel del futurismo en España, Serge Salatin lo considera un buen ejemplo del funcionamiento de muchas vanguardias en el caso español: irrupción no necesariamente con un “arsenal formal nutrido o consensual”, sin necesidad de una “adhesión ideológica”, pero introductorias de una “bocanada de modernidad, un nuevo estado de espíritu que impregna los comportamientos (sobre todo) y la creación”, con lo que convendría analizar la herencia futurista en los siguientes movimientos. El futurismo asienta, sin embargo, un fenómeno muy evidente entre 1910 y 1920: “las iniciativas más espectaculares consisten en romper con la tradición agraro-rural-sentimental-bucólico-anecdótica que sigue representando lo esencial de la producción poética, reivindicando los adelantos tecnológicos del incipiente siglo XX (el avión, la velocidad, la electricidad, los deportes nuevos, una serie de prácticas y usos que, si no afectan aún la cotidianidad de mucha gente, no tardarán en hacerlo), reivindicando asimismo la ciudad como lugar de la cultura moderna”; [1998a, 39-40]. Serrano Plaja corresponde a otra fase vanguardista, cuando la tradición dominante mencionada por Salatin está en condiciones de convertirse en otro espacio de la cultura moderna porque en su análisis y exposición se aplican los recursos de la vanguardia, estética en la vanguardia política.

con la fuerza tradicional del trabajo, está remitiendo a un orden, a unas aspiraciones y a una realización, a una, en definitiva, praxis poética, nueva. Mihai G. Grünfeld ha destacado que la vanguardia permitió la desaparición de la oposición entre la voz culta y la voz popular, y la supuesta incompatibilidad de ambos registros, vinculándola a otro fenómeno como es la transformación del espacio rural. Si bien la ciudad es el lugar por antonomasia de la vanguardia el campo no desaparece y sufre una importante transformación. Así, si en la tradición modernista era el lugar ameno para el retiro y la reflexión en silencio y soledad, un lugar hacia el que huir y refugiarse de la urbe corrompida y decadente, “en el discurso vanguardista, el campo deja de ser muchas veces un lugar ameno para gente especial y se transforma en un ambiente común y corriente, en un ambiente sencillo de gente campesina que vive y trabaja, lucha y ama allí, sin que esta descripción sea una idealización bucólica ni una pintura superficial que destaque su lado pintoresco”⁶⁹². Se abandona con ello uno de los espacios básicos de la modernidad, la ciudad, y se realiza una recuperación de mundos muy cercanos a veces a lo arcádico y lo pastoril, lo artesanal y rural, pero con la diferencia de que ahora tras ello se encuentra una línea estética básica de la vanguardia española y europea de los años treinta de la que seguidamente se dará cuenta. Asimismo, en correspondencia con estas variantes, la descripción de las masas, recurrente de muchas composiciones de estas primeras vanguardias, abre paso a la fijación de la individualidad en aquello que permite su significación colectiva⁶⁹³.

Como asimismo recuerda Alfredo Bosi, la idea fundamental de la autonomía de la esfera estética es una tesis radical de la modernidad posromántica, con lo que las llamadas vanguardias estéticas pueden ser interpretadas como manifestación del “proceso moderno de ‘autonomización’ del arte, en la medida en que son movimientos análogos a la creciente división del trabajo y la especialización técnica de las sociedades industriales avanzadas”⁶⁹⁴. Sin embargo, apunta también Bossi, León Trotski, en su interpretación del futurismo en *Literatura y revolución*, relativizó esta tesis al indicar que no fue en los países más industrializados donde el imaginario tecnológico se gestó, sino en naciones menos

⁶⁹² Mihai G. Grünfeld, introducción a su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hipocrión, 1995, pp. 40-41

⁶⁹³ Y ello sin olvidar que la vanguardia poética de los años veinte integra también la práctica del llamado neopopularismo, tendencia que Cano Ballesta interpreta en la línea que “la máquina ha triunfado, pero sin conseguir hacer olvidar totalmente las idílicas fantasías tejidas en torno a la era que se acaba [...] La existencia sencilla de la era preindustrial es pintada líricamente como bello paraíso de delicias” [Cano Ballesta, 1999, 213]. Es decir, toda una línea de fuerzas convergen en estos momentos y todas ellas son susceptibles de una consideración vanguardista.

⁶⁹⁴ Alfredo Bosi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, introducción a Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* [1991, 17].

desarrolladas como Rusia o Italia; “por lo tanto, los textos de las vanguardias formales no serían obra mecánicamente producida por el avance económico, sino que encontrarían suelo fértil en la periferia; o, por lo menos, en cierta periferia donde el deseo ardiente de lo nuevo sería más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad” [Schwartz, 1991, 18]. Así ocurre en la vanguardia española, perteneciente ella misma a la periferia que afecta también a sus antiguas colonias, y es este desarrollo independiente de las condiciones objetivas del desarrollo moderno lo que explica, a su vez, la reacción contra esas condiciones, independientemente de su existencia efectiva en la realidad social, no ya el García Lorca crítico de los procesos de alienación de la ciudad moderna en *Poeta en Nueva York*, pongamos por caso, también el Serrano Plaja defensor de una articulación del trabajo contraria al desarrollo del mismo en la sociedad capitalista.

Claro está que estas proyecciones podían resolverse ideológicamente de manera variada. Para Sultana Wahnón, José Antonio Maravall apuntaba en un artículo de los años treinta una concepción del trabajo aportada desde el ideario fascista que recoge esta oposición al progreso tecnológico como vía de rehumanización⁶⁹⁵. En este texto Maravall “vinculaba el proyecto de retorno a lo humano con una crítica de la técnica”, pero “se trata de una crítica de la modernidad tecnológica muy bien delimitada” que no afectaba al desarrollo tecnológico, pues es cuando “la ciencia positiva y la técnica modernas” se aplican a lo que denomina “cuestiones superiores” cuando desarrolla su crítica a la modernidad tecnológica; es decir “para Maravall, preocupado por evitar la instalación subversiva de las masas en la función directora del pensamiento, era importante dejar sentado que las cuestiones espirituales eran, sobre todo, cosa de mentes preclaras y no de técnicas ni de métodos positivos” [Wahnón, 1998, 51]. En *El hombre y el trabajo* la crítica a la modernidad tecnológica no aparece explícitamente, su predilección por el ámbito rural tiene otros orígenes que enseguida se expondrán y, en cualquier caso, la crítica a esta cuestión se relaciona con el uso de esta técnica como medio que contribuye a las condiciones de alienación material que impiden, precisamente, el acceso a las “cuestiones espirituales” por parte del conjunto de los seres humanos.

El tema del trabajo había sido abordado, directa o indirectamente, por otros movimientos de vanguardia en los que ahora no nos vamos a detener. Algunos de los resultados más interesantes se dan con el constructivismo y realismo rusos, sobre todo el

⁶⁹⁵ “De una cultura de progreso a una cultura de la vida”, *Revista de Occidente*, Madrid, XLIII (1934), pp. 288-313.

primero, con su sugerente propuesta del “artista/productor” que cuestiona, como pocas veces, la propia institución arte en la sociedad burguesa y en la socialista⁶⁹⁶. En cuanto a las manifestaciones realistas, germen del futuro realismo socialista de los años treinta, parten de la “tradición de un realismo revolucionario, identificado desde un punto de vista formal y temático con la vida y con la lucha social de los campesinos y obreros” y acabarán imponiendo sus criterios frente a la alternativa constructivista⁶⁹⁷. Sin embargo ninguna de estas tendencias tuvo repercusión en la sociedad cultural española y ni tan siquiera parece posible postular una influencia diferida como la que, a pesar de todo, sí realiza el futurismo.

La vanguardia poética está revisando, por tanto, un territorio transitado ya antes de diversas maneras, pero que siempre apunta al núcleo de la modernidad. En la tradición hispana, Ángel Lasso de Vega ya había planteado a finales del siglo XIX en su ensayo “La poesía, ¿es impropia de los tiempos modernos?”—publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de enero de 1892—, cuáles habían de ser los retos de la lírica ante los nuevos tiempos, precisaba que uno de los asuntos “más fecundos de inspiración” debían ser “los inventos y maravillas de nuestro siglo” y “los triunfos del trabajo”. Un trabajo que, “movido por la ciencia”, conseguía las “imperecederas glorias de nuestros días” y que de ser expresados en el poema comportaría a su vez la creación de una nueva belleza [*apud* Cano Ballesta, 1993, 42-43]. Cuarenta años más tarde, Rafael Alberti, en una de las crónicas acerca de su viaje por la URSS, señalaba el rumbo que poéticamente suponía la revolución:

La poesía, al abrirse las puertas de la Revolución de Octubre, tropieza de boca con la épica, con la nueva epopeya de los obreros de las fábricas y de los hombres del campo. Se ensancha, se hace exterior, se manifiesta para

⁶⁹⁶ Nicolai Trubukin en el interesante “Del caballete a la máquina” de 1922 defendía que “La unión orgánica del trabajo y la libertad, la creación y la maestría inherentes al arte, puede realizarse integrando el arte al trabajo. Relegando el arte al trabajo, el trabajo a la producción y la producción a la vida, a la existencia cotidiana, se resuelve de una vez un problema social extremadamente arduo. La teoría del valor basada en el trabajo consigue de esta manera una confirmación aplastante: el valor de un objeto es directamente proporcional al trabajo que ha sido empleado [...]. El artista deja de ser un fabricante de objetos de museo carente de toda significación para convertirse en un creador de valores vitales indispensables; transformado en productor de objetos manufacturados de todo tipo, se implica íntimamente en la producción, llegando a ser realmente una parte integrante en lugar de insertarse mecánicamente, como un artista aplicado. [...] En las condiciones actuales de una gran industria ampliamente desarrollada, la idea de maestría productivista no tiene el carácter de una habilidad artesanal, sino que lleva la impronta de la mecanización” [González García, Calvo Serraller y Marchán Fiz, 1979, 284-285].

⁶⁹⁷ “Constructivismo y realismo en Rusia” [González García, Calvo Serraller y Marchán Fiz, 1979, 256]. Véase el resto de la selección de textos sobre estos movimientos [258-310].

todos. La anécdota pequeña, los grandes hechos heroicos encuentran nuevamente sus intérpretes, héroes ellos mismos de sus cantos.⁶⁹⁸

Si nos fijamos, en ambas opiniones, aparte de las múltiples diferencias que van de un enfoque al otro y de las circunstancias históricas, lo que se está planteando es un tratamiento externo, por así decirlo, del tema del trabajo. En Lasso de Vega no es el trabajo en sí el tema, sino sus triunfos, la materialidad que concreta una transformación industrial y tecnológica del mundo. En Alberti se plantea la épica que comporta de nuevo la acción de los productores de este trabajo que ahora pasan a convertirse en protagonistas en tanto que verdaderos representantes y ejecutores del progreso histórico, no es ya un hombre supeditado a la ciencia sino el uso de la ciencia como herramienta de transformación.

El tema del trabajo, como se ve, no es ni mucho menos inaugurado por Serrano Plaja, tiene una tradición artística que podríamos rastrear desde siglos atrás como de hecho el propio Serrano Plaja indica al remitirse a Hesíodo. Pero en tanto que planteado el tema trabajo desde una comprensión marxista que va más allá de la descripción externa, la simple vindicación de solidaridad entre trabajadores o la denuncia de las condiciones laborales del proletariado, sí que Serrano Plaja puede ser considerado entre los primeros que intenta algo parecido en la poesía española. Porque lo que no se está proponiendo es un acercamiento al tema como el que bosqueja Serrano Plaja, un acercamiento muy ambicioso y por ello no siempre logrado: la relación existente entre el hombre y el trabajo, el vínculo íntimo que hace de éste manifestación de la condición humana de aquél. Será un análisis del tema que recoja tanto las premisas tradicionales de esta relación (y la alusión a Hesíodo ya nos sitúa desde el primer momento en un grado interpretativo mítico y épico), como la transformación que ha sufrido la revolución tecnológica e industrial e igualmente la revolución ideológica que trae consigo el comunismo, es decir, tanto el trabajador, su producción y su entorno, como la propia noción de trabajo.

La conciencia de este descubrimiento la dejó clara el poeta en varias ocasiones, algunas de ellas con absoluta rotundidad. En 1965 Serrano Plaja remitió a José Luis Cano un artículo —poco memorable en el tono pero justificado en sus reivindicaciones— en el que demostraba la evidente inspiración de Gabriel Celaya en sus poemas de *El hombre y el trabajo* —muy especialmente en “Éstos son los oficios”—, para componer la por entonces célebre “Carta a Andrés Bastera” de *Las cartas boca arriba*. En este texto

⁶⁹⁸ “Noticiario de un poeta en la URSS”, *Luz*, Madrid (1 de agosto de 1933). Recogido en Rafael Alberti, *Prosas encontradas, 1924-1942* (1973, 155).

Serrano Plaja protestaba, con apenas indisimulada indignación, porque no se hubiera reconocido la deuda que para consigo tenía esta poesía y, por extensión, la poesía social practicada durante aquellos años en España⁶⁹⁹. Me interesa ahora no ya la validez de estas quejas (que considero justas más allá del tono en que se exponen), si no la información acerca del proyecto de *El hombre y el trabajo*: "Mientras no se demuestre lo contrario tengo por cierto que es —al menos en España y al menos en lo que va de siglo— el primer libro de poesía que toma como *materia poética* el trabajo y los trabajadores" [Cano, 1984, 107].

Serrano Plaja declaraba también que el referente que encuentra más cercano al de este planteamiento es el de César Vallejo, quien precisamente había desarrollado, durante el tiempo en que Serrano Plaja entró en contacto con él a principios de los años treinta, la denominada "estética del trabajo". Aunque soy del parecer que la influencia del Vallejo poeta es posterior en Serrano Plaja a estos años de la Segunda República, incluidos los de la guerra civil, no es descartable la comparación entre las propuestas de Serrano Plaja y César Vallejo como demostración de las distintas vías (con principios sustancialmente idénticos en elementos básicos) a través de las cuales el artista revolucionario intenta hallar una praxis que concilie compromiso existencial y estético.

Podemos suponer que algunos de los artículos y notas que compondrían en el futuro el libro *El Arte y la Revolución* (entre ellos el ya antes citado ensayo sobre el surrealismo), fueron conocidos por Serrano Plaja o que, como mínimo, formaron parte de la teoría marxista que Vallejo empleó en sus cursillos sobre marxismo, pues fue durante su estancia en España entre enero de 1931 y febrero de 1932 que los compuso⁷⁰⁰. Si tuvo que

⁶⁹⁹ "Las cartas boca arriba" (1965). El carácter polémico y un tanto desabrido del artículo, además de su extensión y el hecho de que Celaya fuese entonces colaborador de la revista, impidieron su publicación en *Insula*, según precisa el que por entonces era su director, José Luis Cano. Él mismo se encargó de reproducirlo años más tarde con ocasión del homenaje póstumo al poeta; José Luis Cano, "Un texto inédito de Arturo Serrano Plaja. 'Las cartas boca arriba'", en AA.VV., *Homenaje a Arturo Serrano Plaja* [1984, 106-117]. Serrano Plaja ya había hecho alusión a esta cuestión, de forma mucho más breve, en su reseña a "Gabriel Celaya: *Poesía urgente*", *Cuadernos para la libertad de la cultura*, París, 46 (enero-febrero 1961), p. 125. Años más tarde, sería David Bary, en un estilo académico alejado del tono temperamental de las cuestiones personales, quien incidiría en estas conexiones entre Serrano Plaja y Celaya, a buen seguro por indicación del primero, compañero por entonces en la Universidad de Santa Bárbara de California; David Bary [1971]. Sin embargo, fue Alicia Rafucí la primera en indicar esta circunstancia en el ámbito académico, pues ya señaló estas semejanzas entre "Estos son los oficios" y el poema "A Andrés Bastera" en su tesis doctoral de 1967—después publicada como *Cuatro poetas de la "generación del 36"* (Miguel Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panero), en 1974 [104-106 y 139-140]—, quizás también por haberle puesto sobre la pista el propio Serrano Plaja, profesor entre 1961 y 1963 en la University of Wisconsin (Madison) en la que se leyó dicha tesis.

⁷⁰⁰ *El Arte y la Revolución* fue publicado por su viuda, G. Vallejo en 1973 (Lima, Mosca Azul); puede consultarse en el volumen IV de las *Obras completas* editadas en Barcelona por Laia en 1978.

ser conocido su libro *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, editado en Madrid en 1931 por la editorial Ulises, que, como nos recuerda Víctor Fuentes, obtuvo un notable éxito de público, agotando tres ediciones en cuatro meses y llegando a ser el libro más vendido tras *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque [1988, 409, n. 23]. Este extenso reportaje de Vallejo dedica una considerable cantidad de sus capítulos a la descripción del funcionamiento del mundo del trabajo en la sociedad soviética⁷⁰¹. Descripción donde prima una admiración hacia el proceso de la revolución soviética que raya en más de una ocasión en la mirada idílica:

los lugares destinados exclusivamente a la diversión y los destinados exclusivamente al trabajo, no son fáciles de distinguir en Moscú. En la fábrica y en el taller, en la oficina y en la escuela se desenvuelve el trabajo de modo tan confortable, armonioso y espontáneo, y tan penetrado del trance propiamente deportivo del esfuerzo, que no sabe uno si los obreros están trabajando o si están divirtiéndose. En el teatro, en el club y en el estadio, bullen en el fondo de cada acto y de cada movimiento un esfuerzo tan serio y un empeño tan vigilante de creación colectiva, que tampoco sabe uno si la reunión está divirtiéndose o si está trabajando. [...] En la sociedad capitalista, el trabajo y el placer se excluyen recíprocamente, negándose el uno al otro en todos los ritmos de la vida, en vez de ser uno complemento inseparable y sincrónico del otro. [Vallejo, 1965, 83-84]

Vallejo es el autor que concilia de manera más sobresaliente en el poema una concepción marxista del mundo con un alcance estético todavía no superado. Coincido plenamente con Serge Selaün cuando opina que su concepción humanista, proveniente de las teorías revolucionarias, hace que desemboque "sobre una auténtica estética del trabajo y de la creación: el heroísmo nace de lo cotidiano, del deber cumplido día tras día, de la creación anónima que transforma el mundo. La exaltación del hombre deja de ser abstracción y se vuelve medida de la vida que el poema define y pone en práctica. [...] Todo esto [...], implica necesariamente una concepción del lenguaje y del discurso poético nueva" [1985, 360 y ss.]⁷⁰². En este sentido no es casual que, años más tarde, cuando ya en el exilio el

⁷⁰¹ César Vallejo, *Tres obras interesantes. Rusia en 1931. Rusia ante el II Plan Quinquenal. Fábula salvaje*, Lima, Labor, 1965.

⁷⁰² El análisis de esta vertiente vallejana nos llevaría muy lejos. Véase la introducción hecha por Julio Véliz a la misma en "Estética del trabajo: la dialéctica como estrategia poética", apartado de su edición de *Poemas en prosa. Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 34-40, y su posterior "Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia", en A.A.VV., *Intensidad y Altura de César Vallejo*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1993. Francisco Caudet, en su repaso a la influencia marxista en el poeta peruano, recuerda una de las anotaciones de Vallejo en "Del Carnet de 1934" incluido en *El Arte y la Revolución*: "El instinto del trabajo es cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la

problema que se le plantee sea cómo adecuar una voluntad revolucionaria con una praxis revolucionaria en un contexto donde las circunstancias no son ya las de la guerra civil, Serrano Plaja recurra a las lecciones primordiales de las vanguardias estéticas y, más concretamente, a las teorías y técnicas cubistas que él asimilará a través del modelo pictórico de Picasso y el poético de César Vallejo⁷⁰³.

La complejidad y las contradicciones múltiples que contiene un poemario como *El hombre y el trabajo* parecen así del todo consecuentes con las pretensiones fijadas por su autor. Por ello parece plenamente acertada la definición de Francisco Caudet cuando habla de una “nueva praxis poética” a raíz de este poemario. En efecto, al igual que otros autores a partir de presupuestos semejantes, Serrano Plaja ha dado con un tema que permite plantear de manera radical la búsqueda de una nueva praxis poética porque afecta a dos de los aspectos medulares de la filosofía y estética marxista: el hombre y el trabajo. Son dos nociones desde las cuales se puede abordar la construcción tanto de la crítica al sistema social vigente, como de sus propuestas de transformación y que permiten, al mismo tiempo, abordar de manera mítica e histórica, individual y colectiva, íntima y social, la búsqueda de ese nuevo lenguaje poético en el que se halla empeñado nuestro autor.

En pocos lugares he encontrado una explicación tan acorde con los pensamientos de Serrano Plaja como en los comentarios que Antonio Blanca dedicó en los años treinta a la obra de André Malraux. En una interesante reseña aparecida en *Nueva Cultura*, citaba una frase de la novela del francés *Le temps du mépris*: “no hay dignidad posible, vida real, para un hombre que trabaja doce horas al día. Es preciso que este trabajo tome un sentido, se convierta en una patria”⁷⁰⁴. Y en una posterior reseña a otra novela de Malraux, *La condición humana*, ampliaba la significación de este espacio citando otro párrafo del relato: “una civilización se transforma, ¿verdad?, cuando su elemento más doloroso —la humillación en el esclavo, el trabajo en el obrero moderno— se convierte, de pronto, en un valor; cuando ya no se trata de escapar a esa humillación, sino esperar de ella la propia salvación; cuando no se trata de escapar de ese trabajo, sino de encontrar en él la propia razón de ser. Es preciso que la fábrica, que no es aún más que una especie de iglesia de

vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: *la estética del trabajo*” [152, *apud.* Caudet, 1988, 791, n. 47].

⁷⁰³ De forma muy embrionaria se expone esta cuestión en “La vanguardia necesaria, Arturo Serrano Plaja y Pablo Picasso” [2000]. Sobre Vallejo y su sintaxis cubista, véase lo apuntado por Antonio Merino [Vallejo, 1999, 39 y ss.]

⁷⁰⁴ Antonio Blanca, “Crítica de Libros. André Malraux: *Le temps du mépris*, Gallimard. Paris, 1935”, *Nueva Cultura*, Valencia, 9 (diciembre 1935), p. 15.

catacumbas, se convierta en lo que fue la catedral, y que los hombres vean en ella, en lugar de los dioses, la fuerza humana en lucha contra la Tierra...⁷⁰⁵. Dignificación del trabajo para dignificar la vida del hombre y dignificación que consista en hacer del trabajo un valor que dé sentido a la existencia como parte integral de la aspiración a la transformación de lo real, no otro es el sentido de la decisión tomada por Serrano Plaja.

Las contradicciones no provendrán sólo de la complejidad de un tratamiento de este tipo, ni tan siquiera están justificadas por la dificultad añadida de la verbalización de un discurso poético aún en fase de desarrollo y maduración. Tampoco se ha de olvidar la tradición intelectual de la que parte nuestro autor y, en general, la propia modernidad, donde la crítica hacia el orden burgués y el sistema social y económico nacido de la revolución industrial tiene en el medio artístico respuestas en muchos casos contrarias a todo lo que supone este orden, respuestas que pasan por el decadentismo, el primitivismo, el exotismo, el panteísmo, el esteticismo... y no sólo respuestas que abogan por una integración de los elementos positivos o útiles de esta transformación social, industrial y económica como paso previo al establecimiento de un nuevo orden. Es decir, Serrano Plaja recoge toda una tradición española propia que había hecho del rechazo al industrialismo y la defensa nostálgica de los modos de producción artesanal de la era preindustrial las vías para manifestar su oposición al proceso de modernización burguesa, destructora de la aspiración de la obra bella y verdaderamente creativa. Cuando Serrano Plaja defienda una idea del trabajo donde el hombre y el objeto manufacturado guardan una relación verdaderamente manual y creativa, no lo hará sólo para ejercer la crítica contra la alienación que comporta el trabajo en la era moderna, lo hará también influido por una explicación de este proceso elaborada literariamente desde Unamuno, Baroja, Azorín o Valle-Inclán hasta Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y que recoge la fecunda tradición romántica y finisecular que abarca tanto a Baudelaire y Ruskin, como a Zola y Morris [Litvak, 1980].

No por ello Arturo Serrano Plaja está aplicando el "folclorismo campestre de ambiente preindustrial" o el "esteticismo evasivo" del fin de siglo que mencionaba Cano Ballesta, porque su construcción no es la de una Arcadia perdida si no, en todo caso, la de un paraíso por venir al que se ha de llegar por la acción histórica del hombre. Y tampoco se trata simplemente de una Arcadia proyectada en el futuro en vez de en el presente, porque

⁷⁰⁵ Antonio Blanca, "Libros. André Malraux: *La condición humana*. Sur. Buenos Aires", *Nueva Cultura*, Valencia, 9 (diciembre 1935), p. 21.

en este futuro lo que existirá será la conciencia del dolor y de la muerte, que es para Serrano Plaja la situación deseada, la máxima aspiración en la realización del ser humano. No aquella situación que anula las contradicciones inherentes al ser humano si no aquella situación que permite la aceptación plena de estas contradicciones. Si es cierto, sin embargo, que la épica a la que obligará el contexto de la guerra civil facilitará la exposición de espacios arcádicos futuros, resultados del sacrificio presente de las vidas del pueblo-soldado, como se expone por ejemplo en el poema "Los campesinos" [1978, 49-55]. Es entonces cuando el proyecto inicial de *El hombre y el trabajo* se ve más obligado a la reformulación por causa de la guerra. No obstante, el cañamazo básico del libro no queda afectado, en él siguen activos modelos múltiples que prosiguen la indagación en una poética material. Del aprovechamiento de la tradición romántica y del ejemplo nerudiano se pasa a otras lecciones. La de Antonio Machado es la más notoria, pero también la de anteriores centros de su formación intelectual y poética, como Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez, sin ir más lejos. El mismo Unamuno que aparecerá en plena reflexión teórica de la "Ponencia colectiva" y cuyas tesis acerca de las relaciones entre hombre, arte y trabajo son fundamentales para entender el despliegue de estos temas. También Juan Ramón Jiménez, una vez que el discípulo ya pudo demostrar que era capaz de romper su corona en los pedazos que hiciese falta, es recuperado en este sentido para la elaboración de algunos de los espacios más transitados por los personajes y meditaciones de *El hombre y el trabajo*, aunque sólo fuera por aquello que Cano Ballesta, en su análisis de los primeros poemarios del moguerense hasta el año 1910, comentaba acerca de la sensación del lector de estar ante la contemplación de "un estático cuadro de égloga" [Cano Ballesta, 1999, 71]. La lectura de los llamados noventayochistas se ha realizado por parte de Serrano Plaja con verdadero interés y admiración para tomar de ellos aquellas lecciones estéticas que sirvieran de contrapeso a esas vanguardias estéticas tan a menudo minusvaloradas en sus juicios de los años treinta. Ahora bien, si esta influencia noventayochista existe, se ha recordar que en gran medida sus aspiraciones, como bien determinó José Carlos Mainer, son las de un mundo que remite a "la pequeña empresa precapitalista, una utópica edad media laboral"⁷⁰⁶.

La poesía de Serrano Plaja se inserta en este periodo en una línea de evolución estética que, con diferentes acordes, estaba siendo interpretada por un significativo grupo de jóvenes poetas. El llamado bucolismo, virgilianismo o georgismo de *El hombre y el*

⁷⁰⁶ *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 83.

trabajo no es algo sólo imputable al libro de Serrano Plaja, más adelante se comentará que su deuda con esta tradición clásica en realidad proviene del mismo impulso generacional manifestado en las traducciones que Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco realizan de las *Églogas* de Virgilio para *Cruz y Raya*, de los paisajes recreados en poemarios de otros poetas de su misma promoción histórica como Juan Gil-Albert o Juan Panero. No es difícil imaginar cómo funciona la adecuación de esta tendencia de los modelos líricos de los años treinta con la tradición privilegiada anteriormente. Ni tampoco detectar en las localizaciones donde se mueven los pastores, carpinteros y arrieros de Serrano Plaja elementos que evocan ese ambiente egológico de los poemarios de Jiménez, del siempre admirado *Platero y yo*. Lo que varía es la condición ideológica y así, frente al estatismo tradicional de la égloga Serrano Plaja revela no un paisaje inmóvil sino un espacio de transformación. Pero existen también otras vías que articulan este imaginario poético que se encuentran más directamente vinculadas con el desarrollo de algunas propuestas de la vanguardia.

4.6. — EL ESPACIO AGRARIO Y LA MODERNIDAD

El tratamiento de este tema se encuentra con la cuestión previa de que, como se ha afirmado en muchas ocasiones, la literatura moderna nace de la mano de Baudelaire en el espacio de la ciudad moderna, el mismo espacio que con especial dedicación en estas décadas no hará sino privilegiar la literatura de la vanguardia⁷⁰⁷. Sin embargo, nuestra lectura del poemario de Serrano Plaja no se sale de la esfera de los intereses de esta modernidad ni de los puntos de llegada a los que la vanguardia ha llevado la creación poética a la altura de 1935. Choca así, de entrada, que un territorio como el rural, el espacio agrario, pueda ser integrado a su vez como topografía de la vanguardia, aunque algunos de los datos expuestos anteriormente transparentan lo inexacto de esta impresión. De hecho no podía ser de otro modo teniendo en cuenta que este conflicto está presente en la originaria construcción misma de la modernidad.

⁷⁰⁷ Una aproximación general en F.M. Hyde, "The Poetry of the City", en Malcolm Bradbury y James McFarlane (eds.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976), Londres, Penguin, 1991, edición con un nuevo Prefacio, pp. 337-348. Para la poesía hispana, puede consultarse A.A.VV., *Escrituras de la ciudad*, conjunto de ensayos editados por José Carlos Rovira, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999 entre los que destaca el trabajo de Ángel Luis Prieto de Paula, "La 'construcción de la ciudad' en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo" [159-193]. Y para los orígenes en Baudelaire, el extraordinario trabajo de Walter Benjamin, *Illuminaciones II. Baudelaire: poesía y capitalismo* [1972].

Gutiérrez Girardot recordaba que el “descubrimiento” del paisaje castellano en las letras españolas o del pasado indígena en las hispanoamericanas no son sino “formas de la ‘crítica a la modernidad’” que convirtieron el hecho cierto del crecimiento urbano a expensas del éxodo rural en la “contraposición irreductible” entre ciudad y campo. Contraposición que si bien “siempre había existido, adquirió un carácter fundamental”, según ejemplifica a partir de la teoría expuesta por el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies en *Comunidad y sociedad* (1887) [Gutiérrez Girardot, 1983, 128 y 129]. Es decir, que lejos de posturas regionalistas de restauración o redescubrimiento de lo rural como una totalidad perdida, lo que se busca no es un refugio en el tipo de vida campesina o del pueblo, sino

revalorar las cosas que habían perdido su propia significación en la sociedad capitalista y burguesa. Es decir, intentaban ir más allá de la forma de vida abstracta, impersonal, racional de la gran ciudad, de la sociedad (a diferencia de la comunidad), racional sin volver por ello necesariamente a la vida simple, emotiva, íntegra del campo o del pueblo. Esa revaloración de las cosas fundaba su necesidad en la experiencia de la sociedad y de la vida urbana que precisamente había enriquecido su horizonte y, con el ‘cosmopolitismo’, su sensibilidad,

pues ya Marx había visto que este cosmopolitismo se manifestaba en su base por la simple acumulación de mercancías, proceso del que se desprende la conocida teoría de la alienación del trabajo y del carácter fetichista de la mercancía [Gutiérrez Girardot, 1983, 130-132]. Nos movemos en el terreno de la pérdida del aura, la cosa deviene mercancía y, al igual que la ha ocurrido al hombre al alienarse en el proceso de trabajo, el producto de este trabajo que antes era cosa y ahora es simple mercancía, pierde con ello asimismo su individualidad, su valor propio, su sentido. Es de nuevo Gutiérrez Girardot quien recuerda algunos momentos de este proceso:

A la búsqueda de un nuevo sentido y un nuevo valor de las cosas se la llamó “humildad ante la realidad y mística de la cosa” (W. Rehm), y se la ejemplificó en Rilke. En él y en George pensaba Simmel al referirse al “simbolismo”, pero cabe citar igualmente a Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Unamuno [...], algunos poemas de Darío [...], de Manuel Gutiérrez Nájera [...], de Díaz Mirón [...], los paisajes del mexicano Manuel José Othón, algunos poemas de Salvador Rueda como “El pan”, etc. etc.” [1983, 133]⁷⁰⁸

El etcétera de Gutiérrez Girardot no se detiene en procesos de la modernidad como el que ahora nos interesa, aunque se mencione el diagnóstico de Benjamín de la pérdida de aura

⁷⁰⁸ Véase, aunque no se plantea el análisis en este sentido, el estudio de Lily Litvak *Transformación industrial y literatura en España, 1805-1905* [1980].

de los objetos al ser éstos multiplicados y accesibles a la gran mayoría en su experiencia diaria propiciada por la gran ciudad: “y así la literatura de fin de siglo, al trasponerlas en poesía y creación literaria [a las cosas], al acentuar su contorno y su valor, creyó recuperarlas, darles una nueva *aura* que ya no descansaba en su pura originalidad, sino en el sentido profundo y trascendente que podía encontrar en su simple humildad o en su pasajero brillo” [Gutiérrez Girardot, 1983, 134]. Pero también hay que tener muy presente que este proceso, descrito magistralmente por Benjamin y al que después se volverá, afecta asimismo decisivamente la comprensión de la finalidad del arte y del artista en el contexto de las vanguardias históricas. La “teología immanente” que terminó definiendo la búsqueda finisecular de este nuevo sentido de las cosas ha de ampliarse por ello a propuestas como la impureza o materialidad nerudiana y, claro es, a la propuesta de análisis poético del mundo del trabajo de Serrano Plaja. Propuesta en la que la tensión tradición/novedad es determinante pero en un sentido diferente al manifestado en el fin de siglo, aunque recupere en gran medida su misma crítica e intención. En este sentido puede resultar útil recordar el conflicto entre dos tipos de modernidad que Matei Calinescu describe en su ensayo sobre el tema: la modernidad burguesa y la producida por la vanguardia:

Con respecto a la primera, la idea burguesa de la modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones de periodos anteriores en la historia de la idea de modernidad. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo *medible*, un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media.

Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su constitutiva pasión negativa [1991, 57].

El mundo agrario en este caso supone el acercamiento a una escala de valores distinta, como lo es en general el acercamiento al mundo del trabajo desde la perspectiva no burguesa sino marxista que plantea Serrano Plaja. Seguimos con ello en esa exploración

de la otredad que caracteriza a las vanguardias políticas como síntoma de la búsqueda inherente de lo nuevo propio de la vanguardia. Y estamos en el momento en que las contradicciones de la razón y modernidad burguesas intentan ser superadas mediante la búsqueda de vías alternativas. Porque si partimos del hecho que una de las grandes aspiraciones burguesas es la de la conquista de la naturaleza, punto final de un sistema de dicotomías que enlaza la filosofía kantiana con las leyes científicas con que Newton explica la realidad —razón/experiencia, universal/particular, deducción/inducción, naturaleza/cultura—, hemos de recordar la lección de Benjamin según la cual este intento de dominio de la naturaleza por parte del “espíritu de la técnica” concluyó en que la técnica no podía ser dominio de la naturaleza sino “dominio de la relación entre naturaleza y humanidad”⁷⁰⁹. ¿No está planteándose con estos poemas una inversión del proceso donde esta relación entre naturaleza y hombre se dé directamente mediante la fuerza al mismo tiempo de transformación y religación del trabajo?, ¿no se está operando una historificación de las fuerzas productivas donde la plusvalía, en aras de una posterior posibilidad de espiritualizar la experiencia humana, se materializa y humaniza a partir de una materialidad que asume el dolor, la muerte y el cansancio tanto como la alegría, la vida y el ocio fecundo?

A este planteamiento accede Serrano Plaja desde muchos frentes: sus lecturas de Baudelaire, Dostoevski, Nietzsche, su aprendizaje ideológico en el marxismo, su conocimiento de la obra de Whitman o de Neruda. Y también una línea menos destacada en general hasta hace poco en los estudios de la vanguardia española que vale la pena tener muy en cuenta y que nos anuncia una constante en la trayectoria estética de Serrano Plaja como será la de su diálogo con las artes plásticas, muy especialmente con la pintura [López García, 2000]. Me refiero en este instante concreto a la denominada Escuela de Vallecas, un grupo de escritores y artistas entre los cuales también anduvo Serrano Plaja implicado y con los que comparte una poética cuyos contenidos hallan nítido eco en *El hombre y el trabajo*.

4.7. —LA ESCUELA DE VALLECAS

José-Carlos Mainer ha hecho breves calas en diferentes estudios en un tema muy interesante y de más amplias repercusiones de lo que una primera impresión pudiera suponer: la integración en los discursos de la vanguardia del mundo rural, del

⁷⁰⁹ Walter Benjamin, *Dirección única* [1988, 96-97]. También Miguel Ángel García [2001, 45].

agrarismo que recorre toda la década de los años veinte y los treinta. De hecho, este aspecto se ha de insertar en la necesaria reinterpretación de la dinámica cultural de estos años donde la idea de novedad ha sido habitualmente monopolizada por las producciones de la llamada "generación del 27". En este sentido, son varias las líneas que merecen un estudio más detallado. Por un lado todas aquellas manifestaciones vinculadas a la Escuela de Vallecas o cercanas a propuestas como la de Miguel Hernández a las que enseguida se harán referencia. Por otro, aquello que Mainer ha denominado la revitalización regionalista que se manifiesta entre 1914 y 1930 y que, para el caso de Serrano Plaja, nos interesa, aunque menos, porque tiene como una de sus traducciones el castellanismo latente en una amplia variedad de autores y géneros —Antonio Machado, Enrique de Mesa, Guillén Salaya o María Teresa León—, que, como es lógico imaginar, deben mucho a la difusión de las tesis regeneracionistas y al auge de un nuevo regionalismo que establecerá desde ahí unos pocos atendidos enlaces con el vanguardismo⁷¹⁰. Al menos así ha sido desde el ámbito de los estudios literarios, ya que en los ensayos interpretativos de la vanguardia artística si podemos hallar explicaciones más cercanas a lo que fue el debate estético de la época.

En el plano internacional, aunque se trate de tendencias a veces muy determinadas por el arraigo nacional o regional, encontramos actitudes muy parecidas y en una mayoría de casos encaminadas por las opciones más novedosas o de vanguardia. Muchas de ellas tienen como elemento central de sus debates la cuestión del realismo, concepto que va a ser asediado desde posiciones en ocasiones muy divergentes sin que por ello se pueda negar la existencia de una convergencia hacia el realismo que desemboca en distintas formas de representación en el campo de las artes plásticas. Seguidamente veremos la proximidad de Serrano Plaja al núcleo de la denominada Escuela de Vallecas, proximidad que en la ordenación final de los hechos no puede dejar de mostrarse como un significativo ejemplo de sus intereses, inquietudes y búsquedas.

La Escuela de Vallecas, que sólo desde hace unos años ha recibido una atención crítica documentada, no deja de estar inserta en esta esfera internacional de discusión acerca del realismo que desde finales de los años veinte tiene como consecuencia que se produzca un retorno, por decirlo así, a la materia. Este dato, que no acaba de ser

⁷¹⁰ Véanse algunos de estos acercamientos de Mainer en "Apuntes sobre el tema rural en la España republicana", en AA.VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 29-35 y en "Presagios de tormenta: la revista *Atlántica* (1929-1933)", en AA.VV., *Voces de vanguardia*, A Coruña. Servicio de Publicacións Universidade da Coruña, 1995, pp. 123-143.

debidamente destacado, sitúa por tanto sus propuestas en el río común de un retorno a lo material que se convertirá en una de las vías mediante la cual numerosos artistas buscarán un nuevo realismo colectivo y humanista, con utilización de todo tipo de materiales industriales y naturales en sus composiciones. Un retorno y unas prácticas que coinciden, además, con un renovado interés por el primitivismo, la etnografía y el arte arcaico presentes asimismo en toda Europa⁷¹¹. Alberto Sánchez, pongamos por caso, no hace sino sumarse a este interés renovado con sus dibujos de tipos populares, campesinos y trabajadores que dejan atrás técnicas futuristas para iniciarse en la semi-abstracción que ha tomado de su contacto con el arte de Rafael Barradas. Y lo hace en un contexto como el de mediados los años veinte en el que, según el parecer de Carmen Pena o Josefina Alix, en los ambientes cercanos a la Institución Libre de Enseñanza se desarrolló considerablemente el interés por la geología del campo castellano y por los orígenes prehistóricos de la Península⁷¹².

Juan Manuel Bonet afirma en la presentación del catálogo de la exposición *Alberto 1895-1962* organizada en 2001, que la Escuela de Vallecas, articulada como tal, sólo existió en la posguerra española de la mano de Benjamín Palencia, mientras que durante la Segunda República funcionó "más bien una suerte de cenáculo errante sin fronteras bien definidas, una suerte de espíritu, de poética común, compartida por artistas que evolucionarían en diversas direcciones: bien hacia el realismo social, bien hacia el constructivismo torregracioso, bien hacia la metafísica, bien hacia las formas del paisajismo líndantes con la abstracción..."⁷¹³. La existencia o no como tal de la Escuela antes o después de 1939 no es una discusión que nos interese ahora. Si el hecho de que esta poética compartida no se circunscribiera únicamente al terreno de las artes plásticas, pues numerosos poetas recibieron asimismo la influencia vallecana. El propio Bonet ha dedicado unas páginas al análisis de una de estas relaciones, la de Alberto con el argentino Raúl González Tuñón, y menciona en esa ocasión una lista de poetas atraídos por la figura de Alberto: Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín, César M. Arconada, José Herrera Petere, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Blas de Otero, Juan Rejano o Luis

⁷¹¹ Para una resumida panorámica, Gladys Fabre, "L'art abstrait-concret: à la recherche d'un synthèse", en AA.VV., *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Musées de la ville de Paris-Flammarion, 1997, pp. 71-75. Para la cuestión de la convergencia hacia el realismo, de la misma autora y en el mismo catálogo, "Le dernière utopie: le réel" [30-41] y Éric Michaud, "À propos des réalismes" [63-65].

⁷¹² Carmen Pena, "La Escuela de Vallecas", *Revista de occidente*, Madrid, 103 (diciembre de 1989), pp. 61-83; Josefina Alix, "El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote", en *Pancho Lasso*, Lanzarote/Madrid, 1997, pp. 19-26.

⁷¹³ AA.VV., *Alberto 1895-1962*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2001, p. 13.

Felipe Vivanco, a los que cabría añadir, entre otros, Enrique Azcoaga o Arturo Serrano Plaja⁷¹⁴.

La reconstrucción de la red de amistades e intereses que configuraron el surgimiento de la Escuela de Vallecas ha requerido hasta la fecha la búsqueda de datos dispersos en fuentes de muy distinta condición. Se conocen sobradamente los pormenores acerca de las expediciones que por las afueras de Madrid realizaban Alberto Sánchez y Benjamín Palencia y como a éstas se fueron sumando diferentes artistas y escritores protagonistas destacados de la Edad de Plata española. Pero se trata de un terreno en el que aún se pueden encontrar fecundas relaciones poco o nada analizadas. Por ejemplo, Agustín Sánchez Vidal fue el primero en hacer mención de las vinculaciones de Miguel Hernández con la escuela vallecana. Otros estudios mencionan a veces las evidentes conexiones entre las artes plásticas y distintas manifestaciones literarias e intelectuales republicanas, pero en ningún caso se hace alusión a la que es una de las comparaciones más interesantes y fructíferas en este sentido. Me refiero a la conexión global existente entre Serrano Plaja y Alberto Sánchez, Maruja Mallo o Pablo Neruda, iniciada en algún caso de manera muy incipiente desde 1933, y que ilumina dos momentos mayores de su trayectoria: el poemario *El hombre y el trabajo*, que cubre un trabajo poético elaborado desde 1935 a 1938, y la magnífica "Ponencia colectiva", leída en 1937.

Jaime Brihuega precisa que, más allá del hecho que la unión de Alberto y Benjamín Palencia se disolviese a lo largo del año 1932, existen numerosos testimonios e indicios que justifican el dato de una prolongación de los paseos por las tierras vallecanas, Alcalá de Henares y Guadalajara, Valdemoro y Toledo hasta el mismo año 1936. Asimismo, como antes se refería, Juan Manuel Bonet ha recordado la existencia de un "acento vallecano" en un sector de la poesía de los años treinta, "un sentimiento ibérico del paisaje" que recorre composiciones de numerosos poetas [2001, 139]. Existen muchos hechos que corroboran esta afirmación de Bonet, y hechos que acotan un círculo de amistades y actividades en el que Serrano Plaja es uno de los protagonistas. Los nombres que hallamos son suficientemente indicativos: Alberti, Arconada, Bergamín, Herrera Petere, Miguel Hernández o Vivanco, pero también otro personaje no mencionado y fundamental para el caso de Serrano Plaja, como es Enrique Azcoaga. Azcoaga, amistad determinante en los años republicanos de Serrano Plaja, es el responsable de varios

⁷¹⁴ "Alberto y Raúl González Tuñón. Ensayo de microhistoria", en A.A.VV., *Alberto 1895-1962* [2001, 139-146].

ensayos artísticos sobre la obra de componentes de este grupo como Maruja Mallo (con el temprano *Proceso pictórico de Maruja Mallo*, Madrid, ADLAN, 1936), o Alberto Sánchez (*Alberto Madrid*, MEC, 1977). En esta última monografía, Azcoaga se refiere a su trato con Alberto, sobre todo entre 1931 y 1936⁷¹⁵. De hecho fue él el responsable, en 1931, de la conferencia elaborada con ocasión de la exhibición de la escultura *Macho y hembra* en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño; y en 1933, aprovechando una exposición de Palencia en París, demuestra seguir estando muy al día de la evolución de la escuela vallecana en su comentario a la obra realizada hasta entonces por Alberto y Palencia⁷¹⁶.

Pablo Neruda también ha dejado testimonio de sus relaciones con el artista toledano. El 14 de mayo de 1936 publica en *El Sol* "El escultor Alberto", texto que no puede evitar el establecimiento de semejanzas con afirmaciones del propio Neruda o de Serrano Plaja en otros lugares. Neruda consideró entonces que, al descubrir unas nuevas formas de acercamiento a la materialidad, la obra de Alberto suponía la apertura de un arte nuevo ligado a la materialidad y contrario a la sensibilidad burguesa. También la poética impura de los objetos usados es trasladada por Neruda a su definición del tratamiento que de la tierra ejecuta Alberto: "La tierra marca sus trabajos con espacio inasible, con superficies quemadas por el rayo, con áreas que el sol y la luna y el frío han usado, con longitud de arbolados, viñedos y pájaros, vacas, relámpagos y amanecer". Y añadía aún como otro rasgo remarcable el que acompañase a Alberto "el creciente canto temible de los impulsos sexuales, que en él dejan su macula y sus feroces cicatrices"⁷¹⁷. Si las primeras afirmaciones se ajustan a cuestiones ya tratadas antes en relación con Serrano Plaja, esta última aportación de Alberto que postula Neruda responde a las mismas inquietudes que el poeta chileno y el español están observando en su indagación realista y material⁷¹⁸. Neruda ya había publicado otro artículo, de igual título que el de *El Sol*, el cinco de septiembre de

⁷¹⁵ Azcoaga también destacaba en su estudio de 1977 un dato a tener muy presente para esta coincidencia de intereses estéticos entre pintores y poetas próximos a un sentir generacional común, la admiración de Alberto por Antonio Machado a pesar de "lo poco que se llevaba" en los primeros años de la década de los treinta [19].

⁷¹⁶ "Benjamín Palencia en París", *Luz*, Madrid (8 de diciembre de 1933), p. 6. Azcoaga ha destacado asimismo entre la serie de hechos fundamentales en las que participó el grupo de *Hoja literaria* la asistencia "a la primera exposición de Picasso en 'Adlán', [...], las primeras exposiciones de Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, etc., con quienes nos relacionamos e hicimos 'amigos —como bien puede decirse— de época'" [1984, 49].

⁷¹⁷ El texto de Neruda ha sido recogido en el catálogo *Alberto 1895-1962* [2001, 444].

⁷¹⁸ En el prólogo a *El hombre y el trabajo*, fechado en Teruel en enero de 1938, Serrano Plaja menciona, junto a otros elementos centrales de su poética, que "no hay amor más sucio y grosero que aquel que niega, ocultándola, huyéndola, la inefable, purísima realidad dolorosa del sexo. Eludir lo sexual, en el amor, es eludir el riesgo, eludir esa contradictoria condición dolorosa del hombre según la cual el desco y la repugnancia de algo, convivir, se afirman mutuamente y, mutuamente, crean" [12].

1934 en la costarricense *Repertorio americano*. En él explicaba su descubrimiento de la obra de Alberto y daba cuenta, además, de la amistad entre Alberto y Rafael Alberti, pues el chileno pudo ver por primera vez sus esculturas en 1934 en casa del poeta español⁷¹⁹. También en sus memorias *Confieso que he vivido*, pocas líneas después de recordar la figura de Serrano Plaja, menciona como todo el grupo de poetas reunido en la mítica casa de las flores de Madrid se iba “con Maruja Mallo, la pintora gallega, por los barrios bajos buscando las casas donde venden esparto y esteras, buscando las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las materias secas de España, materias que trenzan y agarrotan su corazón” [1976, 149-150]⁷²⁰.

Alberti ha dejado a su vez testimonio de esta amistad y coincidencia estética, recordando, entre otras escenas, las míticas noches en el Madrid anterior a la guerra civil, donde a él, a Neruda y a Federico García Lorca se sumaban Delia Carril, Manuel Ángeles Ortiz, Luis Rosales, Maruja Mallo, Raúl González Tuñón, Alberto, Miguel Hernández o José Caballero⁷²¹. Precisamente de este último se conserva una carta del año 1935 dirigida a Adriano del Valle en la que se incluyen dos dibujos originales de Pepe Caballero, “en el recto ‘El torero inglés’, en el verso siluetas de amigos entre los que se pueden identificar a Maruja Mallo, Miguel Hernández, Alberto, Arturo Serrano Plaja y León Felipe”⁷²². Más recordado ha sido el texto de Miguel Hernández, “Alberto el vehemente”, de marzo de 1935, una hermosísima declaración de hermandad poética que, más allá de filiaciones con Neruda, corrobora el porqué Hernández es el más eficaz traductor de las tesis de Alberto al terreno de la poesía escrita⁷²³.

⁷¹⁹ De este conocimiento del artista en casa de Rafael Alberti en 1934 y de su posterior y frecuentada amistad da testimonio uno de los capítulos, “Alberto Sánchez huesudo y férreo”, de *Para nacer he nacido* (1978) [1982, 120-124].

⁷²⁰ En concreto Neruda menciona a García Lorca, Alberti, Alberto, Aholaguire, Bergamín, Cernuda, Alexandre y Lacasa “con todos ellos en un solo grupo, o en varios, nos veíamos diariamente en casa y cafés”. Y añade: “De la Castellana a la cervecería de Correos viajábamos hasta mi casa, la casa de las flores, en el barrio de Argüelles. Desde el segundo piso de uno de los grandes autobuses [...], descendíamos en grupos bulliciosos a comer, beber y cantar. Recuerdo entre los jóvenes compañeros de poesía y alegría a Arturo Serrano Plaja, poeta; a José Caballero, pintor de deslumbrante talento y gracia; a Antonio Aparicio, que llegó de Andalucía directamente a mi casa; y a tantos otros que ya no están o que ya no son, pero cuya fraternidad me falta vivamente como parte de mi cuerpo o substancia de mi alma. // ¡Aquel Madrid! Nos íbamos con Maruja Mallo...” [149]. Como recordaba Serrano Plaja en carta a Manuel Aznar Soler del 18 de enero de 1978, “A Rafael Alberti le conocí en su época del Café de la Bolsa, Maruja Mallo y el libro *Sobre las ángeles*” [Aznar Soler, 1987a, 379].

⁷²¹ *La orbucula perdida*, 2. *Tercera y Cuarta libros (1931-1987)*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 43-50 y 366.

⁷²² Según la descripción que consta en el *Archivo virtual de la Edad de Plata (1868-1936)* de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

⁷²³ El texto de Hernández ha sido reproducido en numerosas ocasiones. Está recogido también en el catálogo *Alberto 1895-1962* [2001, 441]. La amistad y cohesión estética de este grupo tendría ocasión de manifestarse en muchos momentos, incluso en más de uno que finalmente no pudo concretarse como por ejemplo la