

**José Ramón López García**

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

**Director: Manuel Aznar Soler**

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

Una épica de otro tipo en la que la comunión entre los hombres permanece como unidad integradora que da sentido y transcurre como el afluente que enlaza, en un tiempo y espacio de orden superior, las dinámicas anteriores y posteriores a la contienda. La tonalidad épica, por tanto, no desaparece, bien sea desde las premisas radicales del "Canto a la Libertad", bien sea desde la potenciación de una perspectiva agraria que ya había sido privilegiada en la lectura inicial de "Estos son los oficios". Composiciones como "Los campesinos", "Los pastores" o "Los soldados" han cumplido con la función de enlace entre el mundo del trabajo y la ruptura del mismo con la realidad de la vida del campo.

Desde esta perspectiva, el campo es el lugar al que se volverá para recomponer no exactamente una armonía quebrada, pues tanto en el antes como en el después de la guerra la realidad del trabajo campesino es una realidad dura que conlleva esfuerzo y dolor, sino para sentar las bases de una recomposición del pacto originario entre hombre y trabajo. La guerra supone un desgarramiento porque ha paralizado lo que también era un orden cíclico como el de la naturaleza: el del trabajo ligado a las estaciones, esa noción genesiaca que privilegia desde "Estos son los oficios"<sup>911</sup>.

Por tanto, si "la paz es el trabajo" [89], la guerra rompe ese sistema de relaciones, básicamente porque los protagonistas del mismo se han de sumar a otra tarea: "Ya se fueron los hombres / hace tiempo del pueblo / y se irán los zagales / a la guerra" ["Los pastores", 59]. Serrano Plaja potencia también una de las identificaciones más usuales en la poesía de la guerra civil, la del soldado con el campesino. En "Los campesinos" ya escribe "los graves campesinos hoy soldados", pero es sobre todo en "Los soldados", integrado en la sección "Ejército popular", donde esta fusión se explicita hasta el punto de organizar la progresión del poema [117-119]. Como explica Caudet, los poemas anteriores que han cantado al ser humano en sus trabajos "tienen como contrapunto estos de ahora dedicados al hombre forzado a luchar. Este nuevo estado no es natural, como no lo era el anterior, en cuanto entonces el hombre no tenía control sobre los mecanismos de producción. Pero en ambas situaciones el hombre ha dado indicios de su grandeza y de su capacidad de defender su honor y su dignidad humana. La injusticia social como la guerra forzada son dos estados que el hombre del pueblo, dolorosa y virilmente, ha de superar" (Serrano Plaja,

---

<sup>911</sup> El conflicto, aunque sea desde otras perspectivas, se plantea recurrentemente en la poesía de la guerra civil ante la nueva dinámica que la guerra fija en la realidad histórica. Porque como escribe César M. Arconada en uno de los romances de guerra, ante la sublevación fascista de Franco que determina un nuevo territorio histórico, político y, claro está estético, "Se acaba la sucesión / de los días y el trabajo", "Romance de julio", en *Romancero general de la guerra de España*, Valencia, 1937, recogido por César de Vicente Hernando [1994, 70].

1978, LVI-LVII)<sup>92</sup>. Por eso no existe tampoco una ruptura en el tono de las composiciones, el trabajo del campesino se convierte en el trabajo del soldado pero ambos son tareas ejercidas por el hombre en su trayectoria emancipatoria<sup>93</sup>. De ahí que la guerra se interprete como el momento de acceso a la concienciación de la necesidad de la acción revolucionaria, a la ruptura del aislamiento tras el despertar de las conciencias (el corazón dormido, el esqueleto febril):

Estos soldados eran campesinos y obreros.  
Eran trabajadores de rostro silencioso  
Que sin querer llevaban el corazón dormido  
De triste y lamentable y explotada miseria

Eran un pueblo aislado, miserable y sufrido,  
con un poder de toros cernido en su paisaje  
y una temperatura de fiebre en su esqueleto,  
los que ahora, palmo a palmo, rechazan la vergüenza. [118]

La guerra es revolución, no simple guerra. Y la revolución es necesario tránsito por la destrucción, la muerte y el sufrimiento, incluso en aquellos espacios —público (campos, ciudades) y privado (techos)—, donde el hombre venía desarrollando sus acciones: “se quemarán los campos, arderán las ciudades / desplomándose en llamas sus techos encendidos” [118]. La guerra es la desembocadura de una lucha esencial, religa los sufrimientos y trabajos pasados. La marcha penosa y sacrificada del Ejército popular es una marcha de progresión histórica, universal, esencial al hombre en su conquista por la

---

<sup>92</sup> Apunta Serge Salauin en la sección dedicada a “La tierra, raíces y mitos” de su *Romancero de la guerra de España. 3. Romancero de la tierra*: “Con la siembra y con la muerte, mezclando la materia humana con la materia inerte, los poemas realizan la gran fusión, la gran comunión carnal y metafísica entre la madre tierra y el hombre. [...] Todas estas metáforas se reúnen bajo otra, más extensa, la de raíz. El hombre del campo presenta la gran ventaja de no haberse alejado de la tierra [...], no es un desarraigado. No tiene que recuperar su unidad, su totalidad existencial, su sentido del mundo porque no los perdió nunca. [...] Por la virtud de su contacto cotidiano con la tierra, de su trabajo que converge con las mismas corrientes de la vida, el campesino es la expresión más fiel y más pura de estas raíces. [...] Esta noción de raíz que engloba todos los puntos comunes del hombre y de la tierra, es la que sirve de base para afirmar que los campesinos de la República son los que más defienden la patria, los auténticos poseedores de la continuidad nacional y racial. Las relaciones entre la tierra y el hombre constituyen, pues, un sistema de lazos estrechos y profundos, un conjunto homogéneo de elementos materiales, vegetales, animales y humanos basado en una armonía de tipo físico que excluye naturalmente lo que no pertenece a su esencia (la guerra, la pereza, el Mal). La Revolución, la lucha emprendida por los campesinos y sus aliados proletarios [...], no tiene más finalidad que la de preservar y asegurar la comunión existente. [...] Se tomará la palabra revolución en todas sus acepciones: en el sentido cósmico de alternancia de estaciones que rigen la vida del campo, en el sentido social de una lucha de liberación de la tierra y de los hombres que la trabajan y sobre todo en el sentido de una armonía de tipo físico en su origen pero que ha conseguido alcanzar su plena madurez espiritual y metafísica” [1982, XXXIV-XXXV].

<sup>93</sup> Como expresaba tan ceteramente Alberti en su poema “Los campesinos”, publicado en *Hoya de España*, “de sol a sol trabajan en la nueva costumbre / de matar a la muerte, para ganar la vida”.



incesante, perdura.

Como el caliente corazón del hombre  
el mar tiene su propio movimiento. [106]

El ritmo de la naturaleza y el de la historia otra vez unificados mediante los conceptos de la Libertad y el trabajo. Como las olas del mar, el trabajo del hombre es un trabajo sordo e incesante que persevera en su conquista de la Libertad mediante esta tarea, motor, latido de un organismo cósmico. La cita homérica adquiere también así un evidente trasunto simbólico, el canto de las sirenas oído por el poeta/Ulises es el que se revela en el sentido profundo, latente, de ese “sordo trabajo salobre” que iguala el movimiento del mar y de los hombres. Por ello los siguientes poemas prosiguen esta cadena de identificaciones proyectando sobre el mundo de los oficios marínicos cuestiones idénticas a las ya explicadas mediante la figura de los campesinos. Los marínicos también son representantes de un “duro trabajo desgarrado” [107], pero “son los hijos de la mar. Nacieron libres” [108]. Esta ordenación donde el trabajo podía continuar su trayectoria liberadora se ha visto quebrada por el nuevo orden de la guerra:

Pero vino la guerra. Los que fueron  
Durísimos trabajos, pero nobles,  
Fatiga y soledad de navegantes,  
Se trocaron en bajas emboscadas. [108]

Las siguientes estrofas relatan, de forma más anecdótica y menos efectiva, en desacuerdo con lo que es la perspectiva buscada por el libro, el proceso que ha hecho que la “sangre roja marinera” activada en el ejercicio libre del trabajo se hayan convertido en “espumas incendiadas”. El ritmo del trabajo ha sido roto, violado por agentes ajenos al mecanismo de la auténtica dinámica del trabajador del mar, espacio de libertad ahora invadido por barcos y hombres que traen destrucción y muerte: “tripulan sometidos su presencia / pálidos criminales, no marinos / Los hijos de la mar, trabajadores, / conocen a la muerte, no la olvidan / no abandonan la sangre marinera” [109]. El mar, como antes la tierra, se convierte en el depositario de los cadáveres que flotan en “las aguas saladas” del nuevo día, cuerpos sobre los que amanece “amarguísima y húmeda, la muerte” [109]. “Los pescadores” describen la escena de ese ámbito laboral despoblado como consecuencia de la guerra, con los ancianos que contemplan en los puertos el abandono de los objetos que, sin el ejercicio del hombre, se ven desposeídos de su significación. Así, los muelles “pasivamente sufren de abandono y tristeza”, las “redes extendidas” son “inútiles”, las “barcas” están en silencio y “sin aparejos yacen en su olvido”, los “cestos de pescado” son “viciosos, en el ocio” y hasta las olas “abandonan en la playa” su “blanca espuma / como

triste lamento solitario". Es un sentido absoluto el que queda suspendido y amenazado, "todo paralizado, agonizante. / La irresistible guerra va marcando / con niveles de angustia su dominio" [112].

### 5.9.3. — EL ESTATUTO DE LA SANGRE: TRABAJO, MATERIAS Y REVOLUCIÓN

Al mismo tiempo, sin la intensidad y amplio alcance de la poética hermandiana, puede aplicarse a ésta y otras composiciones siguientes de Serrano Plaja algo cercano a lo que Salaün define 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" [Salaün, 1992, 438]. En Hernández se produce una eclosión del Eros que lo delimita todo, una vertiente que no alcanza esas implicaciones en Serrano Plaja. Salaün propone un cómputo manual del léxico corporal hermandiano que pone de relieve este aspecto del Eros al delimitar una designación corporal abrumadora de cuatrocientas sesenta y cuatro recurrencias. Un cómputo similar en Serrano Plaja arroja estadísticas igualmente muy interesantes. Al igual que en Hernández, las dos ocurrencias mayoritaria son la de la sangre, cuarenta en total, y la de la mano, cuarenta y seis. Las series estadísticas se podrían agrupar del siguiente modo:

manos (46 ocurrencias) pulsos (4 ocurrencias), brazos  
sangre (40 ocurrencias)  
ojos (21 ocurrencias) pupilas, párpados  
corazón (20 ocurrencias) arterias, latidos (4 ocurrencias),  
boca (16 ocurrencias) lengua, labios, aliento (4 ocurrencias)  
cabeza (14 ocurrencias) cara, rostro, frente (5 ocurrencias) sienes cabellos  
voz (14 ocurrencias) garganta  
hueso (9 ocurrencias) esqueleto, cadáver  
pecho (7 ocurrencias) vientres  
cuerpo (4 ocurrencias)  
músculos (3 ocurrencias)  
espalda (3 ocurrencias)  
pechos/senos (3 ocurrencias)  
piel (2 ocurrencias)  
pies, abarcas (2 ocurrencias), pisadas, huella, botas (4 ocurrencias), zapatos (3  
ocurrencias), calzado (3 ocurrencias), suela, tacones  
carne, caderas, cintura, rodillas (1 ocurrencia)

E igualmente se puede reforzar con otras asociaciones corporales de su léxico, como pueden ser la de los fluidos — sudor (7 ocurrencias), llanto (13 ocurrencias) lágrimas, sollozos—, el olor (4 ocurrencias) o el sabor (3 ocurrencias).

Si nos centramos en las ocurrencias más aludidas, tanto la temática del libro —el hombre y el trabajo— como el concepto desarrollado de esta relación habrían de favorecer inevitablemente el papel de privilegio ocupado por la mano. La mano actúa como elemento mediador en la captación material del mundo, desde la asimilación amorosa (caricia) a la puramente táctil o gestual (ademán, tacto o gesto -3 ocurrencias-). La mano pone en relación al hombre con las herramientas que transforman la realidad (hachas, azadones, arados, andamios, maderas, azadas, cubos, ladrillos, martillos, punteros, mazos, escuadras, serruchos, escoplo, gubia, cepillos, tirapiés, cabos, cordeles, jarcias, redes, cestos, cañones, ametralladoras, pluma...). Como recuerda Antonio Merino al analizar la poética vallejiana, Engels ya había precisado que la mano, “no es sólo el órgano del trabajo, sino también su producto” [Vallejo, 1998, 51]. Es en la definición de estas relaciones donde hallamos de manera más explícita la búsqueda pretendida por Serrano Plaja de la dignidad ligada al dolor del trabajo. Así, la mano es noble, pura, de pan, solidaria, constructora, diestra, sangrante, cuadrada, las manos son palpitantes, históricas, anhelantes, sudorosas, terrosas, con cal, con cemento, con argamasa, con grasa, con pólvora, severas, rigurosas, venerables, seguras, gobernantes, vigorosas, viejas, esforzadas, ásperas, encallecidas, hechas al sufrimiento, son manos que gobiernan, que aventan, que podan, que recolectan, que amasan, que talan, que sangran...

La sangre por su parte se asocia a los dos ámbitos religados por la poética de Serrano Plaja, la privada y la pública, ambos marcados por el movimiento, la participación que comparte el fluido sanguíneo del cuerpo con la dinámica del pueblo y de la historia, de la acción del hombre. Por ello la sangre lo es de enormes, inmensas muchedumbres; el hombre es una construcción vivísima de sangre, como lo es su trabajo y sus manos que sangran; los mineros de Asturias son sangre incansable, pétalos de sangre, lluvia de sangre; la historia del hombre es la historia de la sangre, de su aflicción, de sus nudos etc. Junto a ello está la traslación de la propia sangre individual: mi sangre, rumor de la sangre que invade el pecho, atribulada sangre... La guerra no hace sino recontextualizar este estatuto de la sangre que se recontextualiza a la par que el orden anterior que regía el trabajo, pues en ambos espacios, guerra y paz, puede presentarse épicamente ligada a la necesaria superación de las condiciones negativas de la realidad cotidiana. Así, aquello que transportan los arrieros en el espacio de la guerra es un “transporte de sangre” o la “sangre

equilibrada” de los marineros vuelve rojas las “espumas”. Porque, sobre todo, el movimiento de la sangre es ahora el del movimiento heroico del pueblo y de su sacrificio: Madrid es “aseca de sangre y heroísmo”, la libertad se alcanza con la sangre del pueblo, la que es vertida, la que se alza a borbotones; los pueblos han sellado su pacto “con la sangre de campesinos libres, de obreros y artesanos”. Pero el pueblo, los trabajadores, se han integrado en el ejército popular y también ahora la sangre que late es la de los soldados, la misma que el poeta canta y conoce cuando habla de “tu sangre” refiriéndose a Lister para acto seguido exclamar: “la pluma escribe, la sangre contradice”. El yo individual, la intimidad del poeta, su sangre, también se ha implicado y sometido a la epopeya heroica de la sangre colectiva del pueblo y de las contradicciones a las que la guerra la somete. Por ello encontramos en el último poema, “Virginia”, que “se confunden /con los pesados golpes de la guerra / los de apretada sangre por mis sienes” [154]; o se presenta de nuevo ante la amada “manchado” de sangre, la sangre del camarada que ha muerto entre sus brazos y la suya propia, herido de amor y de guerra [158]; y la sacudida a la que se ven sometida sus esperanzas, su participación épica, se concreta en esa sangre suya que no es ya, al igual que su pulso, “tan firme”[159].

La dignificación del trabajo se verbaliza además mediante la adscripción de toda una serie de elementos a la calificación de pureza. Eso sucede desde el primer al último de los poemas. De este modo hallamos el siguiente listado: objetos puros, trabajos puros, purísimo sonido de los hombres, manos tan puras, puro refugio, (amada como) lingote puro, puro cadáver, pura memoria (de la amada), agua pura, puro cauce, ojos puros, sol radiante y puro, purísimos cementos, con qué pureza invocaros, puro espacio, purísimo pecado, lenguaje puro y oculto, cielo puro, pan puro, soledad purísima del hombre, purísimo (Gremio de Panaderos), luz más pura, afán de pura madre, pura mañana, paz nueva y más pura de los campos, praderas fresquísimas y puras, ojos puros (de la amada), pura mañana de diciembre, copos puros, dolor (que purifica), libertad pura ...

Un análisis minucioso del léxico también confirmaría la visión de religación con lo natural rural por la que apuesta Serrano Plaja, deudora tanto de la selección estética pautada por los modelos clásicos (Virgilio, Hesíodo, Garcilaso...) como de la consideración de la categoría del trabajo en una topografía pre-industrial. Esta naturaleza es igualmente material y hace de lo vegetal y corporal su modalidad básica: bueyes, vacas, becerros, perros, potros, ganado, toros, manadas, caballos, ovejas, rebaños, cabrillas, corderos, testuces, pezuñas, rediles, mastines, mulas, recuas, burros, perdices, águilas,

borricos, alimaña, bichos, mugidos, cervices, laureles, olmos, encinas, troncos, bosques...<sup>937</sup>

El trabajo actúa así como conector entre dos órdenes materiales, el del propio cuerpo y el de la realidad física compuesta por las "oscuras materias", desgastadas por el uso, por la acción humana que privilegiadamente representa esa mano omnipresente en estos poemas. El cuerpo somete estas "oscuras materias" mediante la actividad física que supone el trabajo, opone con su acción la fuerza del trabajo a la fuerza del orden natural. El trabajo es una entidad ordenada mediante su división en oficios y estos oficios a su vez son los que ordenan a la materia que organiza lo real en sus ciclos naturales. Este proceso es el que asimila el yo poético, desde la pulsión física, desde la inmersión corporal y material (las materias mueven su "lengua", laten en su "pulso"), para cantar, celebrar esta cosmovisión. El orden de correspondencias está perfectamente estructurado: hombre-trabajo-ordenación de la materia- transformación del mundo-verbalización:

Éstos son los oficios.

La voz de los trabajos es ésta.

La ley de los vecinos y labores.

El síntoma del pan.

La salida del sol y del sudor cansado  
y el número del hambre y de los pueblos.

Son oscuras materias las que ordenan.

Son hachas, son laureles, son olmos derribados.

Son nubes o mujeres con mantones de lana.

Son parejas de bueyes las que mueven mi lengua  
y tiemblan en mi pulso lentamente. [21]

Todo proyecto de transformación universal de la sociedad, como la que plantea en el orden ideológico el comunismo, ha de tener inevitablemente como objetivo la organización que de esta sociedad define el trabajo. También por eso es una verdad esencial para Serrano Plaja, porque es el trabajo lo que estructura la producción y distribución de los bienes y posibilita la calidad y alcance de otros órdenes de experiencia por él afectados, como la intimidad cifrada en el descanso, el amor y el sexo o el acceso a

---

<sup>937</sup> De nuevo en este caso es aplicable en gran medida lo que ocurre con Miguel Hernández, aunque en Serrano Plaja, por origen social, la experiencia trasladada no puede alcanzar la experiencia vital tan directa de contacto con la naturaleza de Hernández. Salain señala que esta comunicación del ser humano con lo natural en la que el cuerpo hace de mediador "no se limita a un catálogo de experiencias de percepciones o de prácticas sensibles, cualquiera que sea su aspiración a elevar al YO íntimo a una categoría superior (esto podría ser la definición de la expresión lírica). El cuerpo, cuando asume auténticamente su condición de cuerpo, es el instrumento capaz de transformar la naturaleza, incluso de crearla. La superioridad de la especie humana sobre el reino animal reside en el *trabajo*, es decir, en su capacidad de producir y de crear" [1992, 438].

la cultura. La justicia social buscada halla en la concreta relación entre hombre y trabajo una de sus más acertadas manifestaciones. En el ciclo de un trabajo agrario no alienado, el trabajo del hombre en contacto con la tierra o con las materias primas básicas de los oficios artesanos, muestra de forma causal el producto logrado de una relación equilibrada.

Como escribe Salasún respecto a Hernández, aquí nos hallamos lejos de cualquier abstracción: “es la medida exacta de una relación ‘justa’ entre el cuerpo y la materia, de una osmosis del esfuerzo físico y la naturaleza. Todas las reivindicaciones sociales explícitas, inherentes a esta concepción del trabajo —es decir, el paso a una conceptualización y a una doctrina—, se justifican, se enraizan en un derecho de tipo natural que abarca lo fisiológico, lo telúrico y lo cósmico” [1992, 440]. Y no es abstracción tampoco porque el trabajo no se representa de forma idealizada, va asociado al dolor, al cansancio, al sacrificio, a la lucha diaria por la supervivencia que simboliza la reconquista diaria del pan cocido con el nacimiento de cada nuevo día; va asociado de igual forma al desgaste físico del cuerpo —materia desgastada también por el uso—, a la fatiga, a la “dulce pesadumbre de músculos con sueño, / de párpados ardientes y vencidos”, al sudor, a ese “olor a cansancio merecido” al que quiere unirse el yo mediante “una voz de cuerda y unas manos de pan” [22]. El trabajo establece así un orden justo, que no ideal, que puede otorgar al hombre su realización personal si comprueba la equitativa relación entre trabajo y producción, relación donde el amor y el sexo hallan también su lugar como integrantes de ese orden social del hombre, pues ya desde el primer poema “trabajo” y “besos” van unidos en la constitución de ese ámbito que remite al legado mítico en el que el trabajo se ha constituido (de ahí Hesíodo):

Primero son los bueyes  
y luego vendrá el pan en los oficios,  
vendrá el pan y el aceite  
después de haber cruzado llorando por el cielo  
bandadas de gemebundas golondrinas,  
vendrá el pan y la lumbre.  
Vendrá el amor de invierno  
muy lejos de la trilla,  
muy lejos de las noches lascivas, como labios,  
con olores profundos a senos fatigados,  
a sudorosos vientres de verano y de amor,  
vendrá el pan de los hornos,  
las calientes hogazas, con sabor a tahona,  
espesas o tan graves como besos de agosto. [24-25]

Aquí nos encontramos con la exposición de un orden cíclico de muerte y regeneración, donde los elementos y acciones nos remiten a un régimen de necesidades

básicas de la especie humana, de carácter telúrico y mítico en su consideración esencial<sup>938</sup>. El trabajo, presentado desde esta serie de relaciones físicas, remite a un orden de tipo religioso en el sentido que ya vimos que se recogía desde la Biblia pasando por Hesíodo como origen fundacional. Pero no estamos simplemente ante la celebración de una religión natural, lo natural o lo mítico actúan como estructuración de un horizonte ideológico, revolucionario<sup>939</sup>. Los ciclos agrarios, los de la tierra y el cuerpo con sus correspondientes satisfacciones de las necesidades físicas del alimento y el sexo como principios básicos de la regeneración, tanto de la tierra como del hombre, son exposición, no finalidad. No es una celebración ante el retorno a un orden primitivo, es una descripción del orden de justicia que puede extenderse a un nivel totalizador de transformación universal, pues es en el trabajo donde reside la fuerza anónima capaz de esta transformación, sea cual sea la dimensión en la que actúe, no sólo la agraria:

Primero son los hueyes, las minas o los huertos,  
el barro, los andamios, las maderas distintas,  
las selvas ordenadas,  
el cáñamo, las rocas, los distintos talleres donde anida el trabajo,  
potente, silencioso, de anónimas arterias como enjambres de fuerza.

Estas “anónimas arterias como enjambres de fuerza” nos sitúan de nuevo en la épica de la sangre, la misma que es depositaria de la “verdad”, de la “conciencia” elaborada desde la vivencia secular de la justicia y la belleza que se desprende de la lección totalizadora que aporta la experiencia del hombre en contacto con el trabajo:

Del trabajo el descanso nace como la muerte  
de nuestra vida nace. Del descanso, el amor  
y del amor, las voces internas de la sangre:  
la verdad, la conciencia, de estricta textura,

---

<sup>938</sup> Claro está que, además de aludirse a la conocida sentencia bíblica del pan ganado con el sudor de tu frente y con ello al círculo básico que rige la subsistencia humana en todas las sociedades en cuanto al régimen primario alimenticio, tampoco está de más recordar que a mediados de los años veinte, “en las zonas rurales y semirurales el pan seguía ocupando hasta el 50% de los gastos de alimentación” [Pierre Malerbe, 84].

<sup>939</sup> O incluso un orden meramente físico. En un ensayo sobre Leopardi John Berger, demostrando de nuevo su penetrante mirada sobre el mundo del trabajo, aporta un dato importante para entender uno de los porqués de lo que asimismo halló Serrano Plaja al abordar este tema, aunque para el poeta español le sirviera en su búsqueda de la dignidad humana: “En cuanto uno se mete en un proceso productivo, por limitado que éste sea, el pesimismo total se vuelve improbable. Esto no tiene nada que ver con la dignidad del trabajo o con cualquier otro disparate de este tipo: con lo que tiene que ver es con la naturaleza de la energía física y psíquica de los seres humanos. El empleo de esta energía genera la necesidad de alimentos, sueño y breves momentos de respiro. Esta necesidad es tan fuerte que, cuando queda saciada o parcialmente saciada, la propia satisfacción, por efímera que sea, genera una esperanza en el siguiente momento de descanso. Así es como sobreviven los agotados; la fatiga sumada a un pesimismo total condena a la extinción. (...) Inexorablemente, el trabajo, dado que es productivo, origina en el hombre una esperanza productiva. De ahí una de las razones por las que el desempleo es tan inhumano”, “Leopardi” (1983), en *El sentido de la vista* (1985) [1990, 255].

la recta certidumbre de justicia  
y un temblor delicado de pálida belleza. [24]

Es el hombre quien somete al orden natural, lo domina y extrae de él, dolorosamente, todo cuanto constituirá después el nuevo orden creado a partir de estas materias:

Del trabajo que nace con desprecio del llanto  
brotan manos tan puras que arrancan de la tierra  
campanas y martillos,  
azadas, cubos, hachas,  
vigas, plata y metales  
en preciados lingotes.  
Y el carbón de los barcos  
cuyas sirenas ronean melancólicamente por los mares,  
y el cemento y la cal. [24-25]

Si la materialidad del mundo erigido por el hombre se realiza desde la transformación de las materias naturales, este mismo hombre tiene la posibilidad de proponer la ordenación que considere más colectivamente justa. Dicha organización es la suma de las individualidades que habitan bajo el techo construido por estas mismas manos, cada habitación es el ámbito íntimo que nace de la actividad colectiva de la sangre que, a lo largo de todo el cuerpo social, circula por las arterias del trabajo buscando la perpetuación del ciclo en este fluido vital. Pero en el cuerpo social se genera también la represión y violencia sobre el carácter originariamente justo, verdadero y amoroso del trabajo:

Estas últimas manos construyen los albergues:  
techos tan inocentes,  
palpitantes paredes donde se yergue un beso,  
ladrillos apilados o cándidos testigos  
de una esperanza oscura con sabor a doncella,  
de un llanto, de una muerte,  
de un latido al galope tendido hacia otros pulsos  
o de negras derrotas de pólvora y dolor. [25]

Este poema inicial y claramente programático concluye con una intención muy explícita: el yo del sujeto poético busca la integración, la comunión en este orden absoluto descrito, es un movimiento de la sangre individual hacia la sangre colectiva que permita habitar y actuar en esa experiencia totalizadora del amor y del trabajo:

Éstos son los oficios.  
La ley de los trabajos es ésta.

Quiero nombrar ahora las diversas labores.  
Quiero acoger mis versos a su sombra purísima.  
Para notar mi sangre,  
para encontrar mi amor y mi trabajo.

voy a hablar de los hombres en su oficio,  
quiero buscar su firme resistencia en mi voz.

La guerra hará que este movimiento de integración asuma otros órdenes de experiencia no previstos pero para nada difíciles de añadir, pues las verdades y hallazgos que encuentra en el orden comunitario de los trabajadores son los mismos que se atacarán por parte del enemigo. La guerra es una amenaza contra la expansión de este latido, de esta sangre de trabajadores que inevitablemente se encamará en la figura mítica del Pueblo, el mismo Pueblo que obligado al abandono de sus oficios se sumará a las filas de un ejército que, recordemos, es "popular". El mismo pueblo "traicionado", como se nos dirá, el mismo pueblo del que si antes se nos ha dicho que de su "trabajo que nace con desprecio del llanto / brotan manos tan puras que arrancan de la tierra" etc., ahora también despreciará el llanto ("Aquí no llora nadie") para arrancar con su lucha, que es la nueva acción de su oficio como soldados, la Libertad que pretende ser arrebataada, la misma Libertad que permitirá retomar el proyecto transformador anterior que coloque otra vez al trabajo y al amor en el cauce deseado.

El poema pórico "Estos son los oficios" concluye con otra cuestión fundamental pues estamos ante una propuesta poética. *El hombre y el trabajo* son realidades que quieren "acogerse" a los versos de este yo, en una búsqueda de resolución de conflictos personales e íntimos que lo es también de conflicto estético; el hombre y el trabajo son también quienes pueden aportar "resistencia en mi voz". Aquí se plantea ya la necesidad de entender la actividad del poeta como un oficio más y, de hecho, en la primera sección "Federación del arte de imprimir", impresores y poetas comparten afiliación en esta federación. Salaün alude con rigor a que esta dimensión, analizada en Hernández pero extensible a cualquier poeta que se mueva en estos términos, ha de ser entendida no como una simple actitud "personal, emocional o mental del poeta", se da por sentado la transferencia del yo hacia la colectividad en cualquier poesía revolucionaria y, más aún, sometida a las circunstancias de la guerra:

El Éros debe participar también en el universo de los signos verbales [...]. La aportación poética auténtica debe conseguir su traducción en el lenguaje, que empieza donde la sangre acaba [...]. Ser poeta es un oficio, lo que implica evidentemente una responsabilidad, un profesionalismo. Esto no necesita solamente que la comunidad se sienta reflejada temáticamente en las obras (que el escritor sea "viento del pueblo") sino que el poeta, por su oficio, sea capaz del mismo impulso creador y transformador, en su sector propio de su actividad, con sus herramientas. Cumplir con la misión que le exige el Amor (de la mujer, del trabajo, del hombre...) no significa sólo evocarlo, nombrarlo con toda la intensidad

emotiva posible, sino, sobre todo, ser capaz de *hacer*, de *actuar*; dicho de otro modo, de elaborar una estética rigurosamente adecuada al humanismo instaurado por el Eros. Y escribir también es un esfuerzo, un duro bregar con la materia verbal, con el arsenal instrumental que ofrece el lenguaje, la retórica, la prosodia, etc.. es una mezcla física de dolor y de exaltación. En este sentido, se instaura cierta comunidad con los que trabajan la tierra o el metal. [1992, 443]

El poema "Los poetas" es revelador de cómo entendía Serrano Plaja el oficio de poeta. Precedido de una cita de Hesíodo —"Mas la fama, a su vez, es también una diosa..."— está dividido en tres secciones en las que, respectivamente, se define a la figura del poeta, se da la descripción de su oficio identificado con la comunidad de trabajadores y se explica el objetivo a alcanzar de la fama. La primera parte [33-35] es una recreación del tópico del poeta como ser especial que acata su vivencia del dolor, un destino condenado a la poetización de su voz desde este dolor y de la vivencia extrema de la soledad. En un paisaje de clara influencia machadiana (son evidentes los ecos, explícitos incluso, como en el caso del poema XI de *Soledades*) el poeta camina al caer la tarde por un camino entre viñedos, amenazado por la lluvia, en "la soledad vastísima del monte", en una "oscura penumbra agonizante" en la que "sólo hay desolación ya y desconuelo". Colocado en una situación de incertidumbre — "¿A dónde irá el camino?"—, por un sendero angosto, rodeado por lomas peladas, amenazado por el gruñido de los perros, su caminar es "sin reposo y solitario". La estrofa final es suficientemente explícita:

Desamparadamente, bajo un cielo,  
de oscuridad adversa y penetrante,  
su sola soledad, conforme, crece,  
levanta en el dolor su voz más alta.

La pervivencia de los principios simbolistas se condensan en esta primera parte del poema, la experiencia del paisaje no es aquí ni física ni material, es una proyección simbólica, la transposición del mundo interior del yo íntimo. La segunda sección [36-37], abre otras líneas más cercanas a la poética material porque se realiza directamente la comparación del oficio de poeta con otros oficios. Aquí la poesía es un quehacer regido por el mismo principio de esfuerzo, dureza y cansancio que el resto, sometido a los principios de la sangre y, por ello mismo, la palabra se convierte en la herramienta que sujeta al hombre a la condición material de su trabajo, como la fragua para el herrero, el andamio para el albañil o el surco para el campesino:

La piadosa palabra es la herramienta  
de una sangre alligada, de un oficio,  
que tibianamente late, irrevocable.

Los poetas, enlazando con la parte anterior, “acatan su destino amargo y duro”, que es el de transmutar la experiencia de este exacerbado dolor íntimo en su palabra. Por eso “los efímeros hombres reconocen / el purísimo aliento, en su palabra” de órdenes de experiencia universales como el amor, el dolor, la melancolía. El acceso a esta palabra es una vía de compensación para el resto de los hombres: “Melancólicamente, al dolor huyen / y en esa voz lejana, alivio encuentran”. La soledad del poeta, retratada antes, es una “soledad fecunda” porque es “soledad que pueblan soledades / de dolor y de llanto entre los hombres / que amargamente a solas sufren penas”. Ahí se produce la comunión, la soledad no es un acto de ensimismamiento, sino de experiencia compartida porque el dolor solitario no es atributo exclusivo del poeta. Y susceptible de ser compartida en tanto que es materializada por la acción del oficio del poeta con las palabras. La última sección [38], retoma la cita inicial de Hesíodo, la fama es una diosa de ojos verdes que habita en la cima de los cielos. Cielo y tierra están conectados “hay una escalera de dolor tendida / desde la tierra humilde hasta los cielos”. El trabajo del poeta y de otros hombres es ascender por esta escala, ascensión dolorosa en la que, coherente con la hermenéutica del trabajo, sangran las manos. El trabajo, el ascenso, es riguroso, la mirada de la diosa es severa, y es el ejercicio más intenso de esta severidad el que señala la cercanía del objetivo de la fama. Caudet explica con acierto lo que Serrano Plaja pretende trasladar con este poema:

El trabajador y el poeta han de descubrir su raíz, su fuente primera. De esta suerte, podrán adentrarse en un nuevo cauce, ahora auténtico. [...] Con gran veracidad nos plantea Serrano Plaja la condición del poeta, la insalvable soledad en que está sumergido al crear. Esta ley del trabajo poético lleva implícita una entrega y un servicio. El hombre reconoce en la palabra del poeta su propia e individual experiencia. De aquí que la soledad del poeta sea fecunda [...]. Nuestro poeta sólo admite una soledad, la del acto de crear. E incluso esa soledad la justifica en cuanto es fecunda, es entrega, sirve. Pero la soledad, hecha la aclaración de esta excepción, es un estado imperfecto. Obligación del poeta es desde su soledad ayudar al hombre a que supere ese estado. [...] Por tanto, ni la soledad ni el dolor son un fin en sí; más bien, son unas realidades de las que hemos de partir para conquistar un nuevo humanismo. Pero para partir de ellas, antes hay que reconocerlas, mirarlas cara a cara. Esto es lo que decide a Serrano Plaja a intentar una poesía del trabajo” [Serrano Plaja, 1978, XLVII-XLIX].

Con todo, Serrano Plaja no alude para nada a una concepción del trabajo poético que vaya más allá de los tópicos que conforman su figura desde el romanticismo. No encontraremos aquí ninguna afirmación cercana a la de un Mayakovsky para quien la producción industrial y la producción de la poesía eran términos comparables en un

proceso donde la poesía realiza un procesamiento o transformación de la experiencia, experiencia que hace equiparable a la materia bruta de la poesía y que da como resultado el producto terminado del poema que vendría a responder a un imperativo social<sup>940</sup>. Ahora bien, el poema anterior, "Los impresores", si que nos puede ayudar a entender mejor qué tipo de vínculo establece Serrano Plaja entre trabajo y poesía, pues como apunta Caudet poeta e impresor se presentan como oficios que muestran caras distintas de un mismo oficio, "mostrando, de forma dialéctica, cómo hay relaciones y dependencias entre los hombres que producen trabajos varios" con lo que "la sociedad se convierte en algo integral" [Serrano Plaja, 1978, XLV]. Esta composición está dividida claramente en dos partes, los diez primeros versos hablan de la palabra y los veinte restantes del oficio de impresor, su significado y alcance. Me interesa ahora destacar estos diez primeros versos:

Antes que la palabra, nada.

No conozco a mi hermano ni bendigo a mi madre por haberme parido,

no sé qué significa cierto rumor crecido de la sangre que invade todo el pecho:

no sé cómo se llama, no puedo pronunciarlo, me faltan las palabras.

No sé quién eres tú, ni tengo tu medida, si no puedo llenarme de júbilo al nombrarte: mujer  
amada.

La palabra es amor y el amor es la vida.

A través de los siglos insiste la palabra como una estela viva de luz inagotable.

A través de los siglos, la palabra que es luz y la luz que es trabajo del hombre.

La fuente se ignoraba, pero el agua era cierta: y el agua es la palabra que necesita el  
hombre.

El agua se transmite, perseverando pura, si tiene un puro cauce: la palabra es el agua y el  
cauce sois vosotros con la palabra escrita. [29-30]

La primera y rotunda afirmación del verso inicial nos coloca en el territorio del lenguaje, del lenguaje como entidad potencialmente absoluta porque las palabras que forman a este lenguaje pueden contener cualquier orden de experiencia humana. A la nada anterior a la palabra se le opone el todo posterior a ella. Pero Serrano Plaja se ve obligado a ejercer una selección dentro de esta potencialidad absoluta que se le abre y primeramente selecciona un sentimiento, el amor, desde el cual puede establecer el enlace entre palabra y vida, entre arte y existencia. Es el lenguaje como elemento vertebrado con la experiencia íntima que lleva a la identificación mencionada. Pero la palabra es también presentada con una nueva asociación, esta vez situada en el orden temporal general de los "siglos" y no ya en el orden personal que indicaba antes el uso de los posesivos. La palabra es aquí luz, una

---

<sup>940</sup> Véase V. V. Mayakovsky, *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Alberto Corazón, traducción de Agustín García Tirado y Eulalia Soldevilla.

clara alusión al verbo divino bíblico, pues es la luz la que en el Génesis rompe con la soledad, el caos y las tinieblas que cubrían al cielo y la tierra creados en el primer día. Pero en este caso la palabra-luz se historiciza, primero al insertarse en los siglos y segundo al quedar asociada no ya al trabajo del dios creador sino al “trabajo del hombre”. La palabra remite con ello a un momento originario en el que es indisociable del trabajo. Dios crea, trabaja por la palabra hasta necesitar también él mismo el “descanso merecido” del que se nos habla en otro poema. Lenguaje y trabajo se hallan ambos en el origen y, por tanto, trabajo y lenguaje (poesía) son enlaces, recordatorios de ese momento original.

Teniendo en cuenta el peso determinante del mito de la expulsión y caída que rige la trayectoria de Serrano Plaja, no es aventurado entender que esta nueva asociación de la poesía, de la palabra, con el trabajo le permite encontrar una vía de resolución a dicha expulsión y a la condición caída del hombre. Los impresores son los intermediarios entre el poeta y el resto de hombres, son el “cauce” de las palabras del “sabio y del poeta: y del enamorado” así como del que “gime solo sintiéndose perdido”. En correspondencia, la palabra que es agua es asociada también al “sudor”, que se desprende de la mano del impresor, y al “llanto”, correlato de la materia prima exprimida por el trabajador intelectual. El impresor se convierte con ello en un “albañil invisible” cuyas manos edifican con las “sílabas perennes” construcciones que dan cuenta de la historia del hombre en todas sus dimensiones, las íntimas y las sociales. La suya es una construcción que “letra a letra”, con esa cadencia del trabajo rítmico y paciente, recoge “la decidida historia de la sangre” que constituye el cuerpo global del ser humano. Porque letra a letra dan cuenta con su trabajo de todas las dimensiones de este cuerpo: amor, padecimientos, muerte y, sobre todo, la posibilidad de comunión que permite la obra impresa de hacer llegar el dolor solitario a todo aquel que lea estas letras:

los tiernos edificios amorosos,  
la residencia lenta de las tribulaciones,  
la mansión insaciable de la muerte  
y el más puro refugio,  
la habitación sincera y entrañable del dolor compañero. [31]

El lenguaje, en definitiva, se convierte en un primario vehículo comunicativo que se inserta en un sistema de correspondencias sociales, colectivo. Naturalmente, este sistema no es privativo tan sólo de este oficio, es algo inherente a la propia constitución del mundo del trabajo.

En la sección “Federación de la Edificación” Serrano Plaja incluye uno de los mejores momentos de su libro, el poema “Los albañiles” [41-44] que comparte algunos

rasgos con "Los impresores". La tarea de los albañiles, en sintonía con su propósito de cantar las esencias del ser humano, se va definiendo con un evidente carácter simbólico que echa mano de una descripción realista de los materiales empleados. Al igual que las palabras eran los ladrillos de un edificio histórico que mostraba el afán superador del hombre, de la sangre, a lo largo de la historia, la transformación de la realidad y la consecución de una nueva articulación social depende de un gradual proceso de cambio. Se trata de alzar una obra duradera, "eterna", la propia de los hombres, aquéllas de "hondísimos cimientos y andamios indelebles" [42]. La clave interpretativa es de un simbolismo efectivo y directo. De este modo, estas obras eternas no pueden levantarse en cualquier lugar ni todos los hombres contribuyen a edificios de este tipo: "No todos los terrenos son propios para el hombre ni son todos los hombres obreros de su vida" [42]. Y así como los edificios nacen "en lo más apretado y profundo de la tierra", la "larga historia" del hombre, "su memorable monumento, su construcción vivísima de sangre" nace "en lo más apretado y caliente" [42]. El edificio humano es un edificio biológicamente en expansión, por ello el poeta imprecisa al resto de los hombres con el grito de "¡Comenzad el trabajo!" y les conmina igualmente a que miren a los albañiles, "imitad el ejemplo de sus manos terrosas y de sus blusas blancas" [42]. Porque se trata de construir entre todos, de "emplearse en el solo edificio que amaremos", cuyos cementos son "purísimos" y sus argamasas "nobles" y "trabajadas lenta y amargamente / durante muchos siglos de esperanza". Los "materiales" de esta construcción han de buscarlos en los propios hombres, su alzamiento implica una modificación del sujeto y de la sociedad que ha de unificarse en una tarea común, colectiva -"abrid zanjas en la tierra y en la vida que sirvan de cimiento / y haced un solo muro de cal con vuestro esfuerzo" [43]. Los albañiles alzaron los espacios donde antiguamente habitó la voz que ordenaba la sociedad, la que retumbaba "por los oscuros templos / las viejas catedrales, las iglesias", la voz que ahora "corre, galopa sin hallar aposento / fuera de vuestras casas, albañiles, obreros que reunidos estáis". El edificio construido es el de un nuevo modelo social donde la voz habita el nuevo espacio de la comunión colectiva de los trabajadores, del pueblo. De ahí que el yo que en "Estos son los oficios" ha implorado ser parte de "una voz de cuerda y unas manos de pan", ahora pide un puesto "allí donde los hombres se reúnan", reclama "un lugar en las Casas del Pueblo para entonar mi voz con una muchedumbre / y mis manos suplican un bautismo de cal que participe / del esfuerzo común y la común empresa de sólidas y nobles esperanzas" [43]. La voz y las manos se suman a este oficio global que es el de la construcción del nuevo orden y la nueva sociedad, todos han de participar en esa común

empresa, son como los “ladrillos” que en toda gran obra “tienen que estar trabados formando con la cal un solo cuerpo / formando un solo cuerpo con la sangre de inmensas muchedumbres” [44]. La sangre anuda el cuerpo histórico, el trabajo conjunto de los hombres en la construcción de este empeño común de transformación sólo haría que explotar la condición social del ser humano, pues la propia soledad desde la que se enfrenta con su intimidad, su dolor y su capacidad individual de creación, nace de la interrelación entre individuo y sociedad, entre espíritu y materia, entre la flor y el yeso:

Y hasta esa flor humilde, camarada, amigo mío entrañable, compañero en el mundo,  
la soledad más pura que brota en nuestras dos habitaciones,  
la soledad para que tú y yo estemos solos y a solas con el llanto,  
ha nacido manchada de yeso y al lado de los hombres,  
brotando entre los hombres que trabajan unidos,  
brotando de las manos severas, rigurosas, venerables, de un grupo de albañiles. [44]

La progresión histórica de este proceso constructor de la nueva sociedad ha de ser como el oficio de los canteros cantado en “Piedra y mármol” [45-46], un “alto ejemplo / de victoria conseguida / tenaz y diariamente” [46]. Es decir, un proceso que se prevé largo y dificultoso. Al menos esta es la opinión en estos poemas previos al estallido de la guerra civil, porque el inicio de la contienda supone, por un lado, una detención del ritmo histórico mantenido hasta la fecha que va acompañado de la paralización de la esfera habitual donde se desarrollan los oficios, pero, por otro, implica también la posibilidad de que esta progresión emancipatoria que desenajene al hombre pueda acelerarse y alcanzar sus objetivos de manera mucho más rápida, a costa, claro está, de un sacrificio igual y brutalmente acelerado.

El contexto de la guerra no anula la capacidad simbólica de los oficios ni tampoco gran parte de los objetivos planificados por Serrano Plaja, en la mayoría de los casos lo que hace es reubicarlos. Por ejemplo, para este caso del oficio de los albañiles basta con leer el llamamiento que se hace desde las páginas de *Milicia Popular*: “Obreros de la construcción: Vuestros tajos están en estos momentos en las fortificaciones de Madrid. Aplicar vuestro entusiasmo, vuestra experiencia, vuestros conocimientos y vuestros esfuerzos en la construcción más grandiosa en que hasta ahora habéis intervenido: el formidable muro de contención que impida el desbordamiento de la barbarie fascista. Pero no olvidéis que para que la construcción de esta obra sea perfecta se precisa una perfecta

organización, disciplina y encuadramiento de actividades. Así construiréis el monumento más importante de la actualidad<sup>941</sup>.

Pero antes de ver otras manifestaciones de este hecho conviene volver sobre un aspecto antes apuntado. Serrano Pla está proponiendo en "Estos son los oficios" elaborar una propuesta estética que empieza con una consciente selección de la realidad material del lenguaje. Incluso en "Los poetas" hay un momento en que las "oscuras materias" ordenadas por la acción de los oficios hallan su eco en "sonido oscuro que golpea / opacamente activo en nuestra sangre" [37]. El lenguaje, la palabra elegida es físicamente asimilada, es una palabra que selecciona su olor y su sabor, en clara correspondencia con su propuesta humanista, en la materialidad gastada de objetos y hombres mediante el ejercicio del amor y el trabajo. Es una palabra que sabe, huele, suena, respira como la piel y los fluidos corporales desprendidos de la actividad laboral, que recrea el tacto de la experiencia física del contacto del hombre con la materia. Así, sus palabras se descan con "sabor a esparto viejo / a superficies pulcras de metales pulidos" [21], suenan y sienten como el dolor vivido en el acto del trabajo por el hombre y los objetos que humaniza [22], están "desgastadas por el uso y el tiempo" como las herramientas del trabajo [22]; tienen la consistencia áspera y enérgica de la vibración de la "cuerda"; huelen a "cansancio" y a sexo, a sudor y a pan [22-25]. Una cadena de asociaciones progresivamente amplificada en los siguientes poemas y cuya correlación con modelos como los de Whitman y la articulación formal del discurso ya ha sido destacada. Este trabajo rítmico y lingüístico, la predilección por estructuras sintácticas que remiten a una tensión rítmica, las repeticiones y estructuras paralelisticas han de entenderse como una realización física de la acción paciente, severa, rigurosa, inquebrantable de la transformación que aporta el trabajo de los hombres a lo largo de su historia de sangre, desde los campesinos míticos de Hesíodo al vestido de soldado en la guerra civil. El valor político e ideológico de esta marcha secular del pueblo, de los trabajadores, desde el panadero hasta el militar, se ve recogido así en un molde lingüístico que da cuenta del trabajo con el lenguaje operado por el poeta, de la recepción sensible de este lenguaje indisociable de su sentido ideológico. Pero esta nueva expresión poética buscada no fue el único problema.

---

<sup>941</sup> *Milicia Popular. Diario del 5º Regimiento de Milicias Populares*, Madrid, 76 (22 de octubre 1936), p. 6.

En su entrevista con Francisco Caudet Serrano Plaja hacia alusión a cómo la escritura de este conjunto de poemas a lo largo de esos años se vio limitada por la llegada de la guerra civil. Así, ese proyecto resulta desnaturalizado en sus propósitos con el estallido de la guerra, desviado de sus intenciones iniciales porque pasan a ser otras las demandas de la historia. No es este el único precio que ha de pagar su proyecto poético marxista, la guerra civil va a conducir a su vez esta voz poética a un espacio, el del exilio, que la ampliará en relación a sus propósitos originarios y que la reconducirá hacia caminos en cualquier caso muy alejados de lo ambicionado en estos años.

Serrano Plaja no fue el único exponente de procesos como éste. En cierto sentido, varios de los poemas escritos durante la guerra civil avanzan el malogro de este proyecto común a varios poetas de lograr una articulación nueva de la voz poética porque rompen la red de relaciones complejas entre el pasado, el presente y el futuro, entre el cuerpo histórico e individual y la expresión de sus contradicciones, limitaciones y deseos emancipatorios, entre la memoria colectiva y personal como proyección permanente de construcción presentista hacia el futuro. La urgencia de esas circunstancias anulan el espacio de la memoria, sólo se vive para el instante preciso en que puedan ser efectivos los poemas que quieran ser efectivos como armas. La guerra hizo que el proyecto de una poesía revolucionaria se entendiera casi únicamente como compromiso pragmático, circunstancial, propagandístico, como una "gramática de urgencia" en la que el poeta se convierte en un militante más y pone al servicio de la causa su producto, la poesía, relegando los aspectos artísticos en aras de la praxis inmediata que reordene el "desorden impuesto" por la contienda, por seguir con otros conocidos versos de Alberti. Sin entrar ahora en la validez de estas opiniones, esta es la mentalidad que subyace tras las declaraciones de la mayoría de los poetas "cultos" y es la misma que se comprueba en Serrano Plaja.

Que la guerra apareciese en mitad del trayecto de Serrano Plaja en busca de una nueva formalización poética explica en gran medida la renuncia posterior que su poesía delimita. No es extraño que el desenlace de la guerra civil española segase casi de raíz el proyecto anterior. Al unirse los procesos de la revolución artística con el de las condiciones de posibilidad revolucionaria de la guerra, el final de la segunda supuso la invalidación de la primera. Es la misma guerra que materialmente ha destruido probaturas, extraviado manuscritos, pulverizado ese tiempo fecundo del trabajo artístico en soledad en sustitución de mítines, lecturas radiofónicas, romances escritos para alzar ánimos en la batalla o ser vehículo de instrucciones. Con todo, la conciencia de que era necesario mantener otra

práctica discursiva más “auténticamente poética” es la que permite la progresión de la escritura de los poemas sobre hombre y oficios que persevera en su intención de articular una nueva praxis que apenas si había comenzado a dar sus prometedores frutos antes de julio de 1936..

Pero la epicidad exigida a una palabra poética tan inmadura pronto se ve agotada, la traslación entre lo privado y lo público se aceleró y se exigió con demasiada rapidez que el arte resolviese una serie de cuestiones que la sociedad todavía no había resuelto, y el arte, como producto social, no podía más que reflejar las mismas tensiones, dudas, vacilaciones que caracterizaba a las condiciones sociales en que se desarrollaba. La creencia en muchos casos en que este arte era portador de un significado trascendente, profético, visionario, conductor de masas, no era sino una manifestación más de la rémora romántico-simbolista que aquejó a buena parte de las propuestas revolucionarias. La exigencia de estas propiedades al frágil cuerpo del poema no podía conducir sino a su agotamiento, las palabras no son balas, son un producto social más y cuando el proyecto social que las sustenta está herido ellas corren el peligro de morir también, de ser inútiles para los fines que este proyecto social se ha marcado: “las palabras entonces no sirven: son palabras. / ... / Siento esta noche heridas de muerte las palabras” [Alberti, 1988, 693-694]. Este “Nocturno” de Alberti delata el desengaño ante el descubrimiento de la inexistencia de un poder taumatúrgico del lenguaje y revela todas las contradicciones en su confrontación con la reveladora argumentación inicial del prólogo de *De un momento a otro*, donde los tropiezos estéticos de esa palabra que se quiere “nuevo sonido” se contrapesan con una voluntad personal identificada, no casualmente, con las balas: “no hay que olvidar que en esta nueva mina me siento aún con menos de dieciocho años, y que estoy dispuesto a equivocarme las veces necesarias, a caerme, a levantarme, y a seguir, lo mismo que una bala, hasta el final, hasta ese punto donde mis propias fuerzas me digan : — Basta.” [1988, 610]. Es probable que, al final de la guerra, Alberti creyera que en *De un momento a otro* había demasiadas equivocaciones, que la novedad buscada había sido superada por las circunstancias trágicas de la contienda, y con ello se justificara el abandono de algunos tonos poéticos que iban a ser explotados más adelante por otros poetas españoles<sup>942</sup>.

---

<sup>942</sup> El desengaño político y vital que motiva una renuncia, estética y existencial, a la epopeya es detectable en casi todos los poetas republicanos y muchas veces en relación inversamente proporcional a la entrega épica antes mostrada. Existen casos muy conocidos y otros que van mereciendo una mayor atención crítica, como

Ello no supone la imposibilidad de una poética revolucionaria, basta con recordar la lectura por parte de Serrano Plaia en 1937 de la "Potencia colectiva" en el marco del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura para comprobar el alcance de una propuesta teórica que plantea la superación de los simplismos con que la escritura revolucionaria se podía encontrar. Pero en esta misma ponencia se cifraba el éxito de buena parte de estas intenciones de una inevitable unión con el desenlace del conflicto bélico, "ganar la guerra" es una frase que se repite como condición *sine qua non* de un proyecto humanista de renovación social y estética que aboga también por la identificación plena "del mundo íntimo y la realidad objetiva"<sup>943</sup>. Por eso mismo, la poesía de Serrano Plaia escrita en el exilio no podrá recuperar este tipo de aspiraciones, se ve afectada por esas limitaciones que Blanco Aguinaga ha acotado perfectamente en su análisis de la poesía exiliada, las de una pérdida de sentido histórico que coloca al sujeto en la crisis también de hallazgo de un lenguaje [Blanco Aguinaga, 1995,29-36].

Pero no son estas las únicas deudas contraídas, el desenlace de la guerra civil y las exigencias que durante esta misma guerra se han demandado a la labor del intelectual han colocado a dicho intelectual y a sus producciones, con toda crudeza y sin posibilidad de matices, ante sus fronteras: sus limitaciones para incidir en el cuerpo social al que se debe

---

por ejemplo la explicación dada por James Valender a la poesía de Clariana, "Bernardo Clariana y su *Ardiente desnacer* (1943)", *Exils et migrations ibériques*, Université Paris 7, 6 (1999), pp. 147-159.

<sup>943</sup> Jiménez Millán, comentando el caso de Alberti, cree que la separación tajante en su poesía del exilio de los textos "comprometidos" del resto de su obra poética, de la explicación dialéctica del clavel y la espada, apunta a la preponderancia determinante de la "ideología de la belleza" en su discurso y a reproducir "inevitablemente la dicotomía privado/público" donde "el 'compromiso' se plantea como exigencia 'pública' que genera aún continua tensión interior con ese fondo 'esencial' del poeta, hasta sacarlo de su ámbito. Poesía 'privada'-compromiso 'público': aquí se sitúa la contradicción de base en el discurso, que atiende a unas categorías articuladas a nivel de un inconsciente ideológico determinado" [1984, 172]. Sería injusto reprochar a Alberti su incapacidad para solventar una dicotomía que no se cree salvable aún en nuestros días, su incapacidad para determinar que la creencia en estas dos esferas perpetuaba el sistema ideológico al que se oponía y le vetaba el paso a ese otro ansiado, pero igualmente injusto es hacer de su caso paradigma de un supuesto fracaso de la propuesta de una poética revolucionaria. Esta separación de los dos ámbitos de la privacidad y la colectividad no se había entendido así en libros anteriores como *Un fantasma recorre Europa*, *13 bandos y 48 estrellas*, *Nuestra diaria palabra* o *De un momento a otro*, donde la privacidad se intenta encajar en la colectividad mediante una actuación menos ambiciosa, de explicación de los orígenes burgueses y su superación o de denuncia de los efectos devastadores del imperialismo. José Ángel Valente define como propio del escritor contemporáneo "la quiebra entre la experiencia personal y colectiva" y la coloca en el territorio explorado por Alberti en estos altos donde la poesía es el género que más se ha "agotado en la exploración solitaria de la experiencia personal con riesgo de perderse en el laberinto de las mitologías privadas incapaces de una representación coherente de la realidad", "La necesidad y la musa", en *Los palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994<sup>2</sup>, pp. 138-139. Alberti pretende precisamente evitar el extravío, quiere hacer de su experiencia personal comprensión exacta de lo real y para ello decide, pues, vivir la historia colectiva como experiencia personal y viceversa. Sólo que nos encontramos con dos limitaciones fundamentales; la primera es la interrupción, la marcha atrás de este proceso, primero como consecuencia de la guerra y segundo del exilio; la segunda limitación es que antes de que este replanteamiento se produzca no se logra la misma eficacia en su traslado de lo colectivo a lo personal como de lo personal a lo colectivo, aunque paradójicamente sea esta última línea la menos practicada.

y, con ello, las limitaciones de un cuerpo lingüístico al que se le atribuyeron propiedades que no tenía y que además emanaban de una figura como la del poeta en plena pérdida de su función social en el seno del capitalismo tardío de las democracias europeas<sup>944</sup>. Ello no implicaba necesariamente la renuncia a un modo novedoso de escritura poética, y basta la lectura de César Vallejo para comprobar el alcance de una lírica revolucionaria capaz de romper con los tópicos que ya entonces la aquejaban. Quizá Serrano Plaja no deja al final de mostrar las contradicciones de una creencia absoluta en el comunismo sustentada en una aprehensión un tanto simplista y esquiva a la complejidad hasta el momento en que esta complejidad se impone por encima de él y se manifiesta en su escritura. Son cuestiones determinantes en los años treinta, que explicarán también algunas de las propuestas más interesantes de la poesía española bajo la dictadura franquista (Blas de Otero, Gil de Biedma, Ángel González...), y lo siguen siendo hasta el día de hoy donde se puede entender que en el caso de Serrano Plaja late a menudo la misma ingenuidad que Jorge Riechmann lee en el joven Marx de los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, quien consideró que el comunismo era “el enigma resuelto de la historia” que había de solucionar todos los conflictos cuando esa misma historia “es un proceso abierto, sin término y sin metas predeterminadas. Son posibles mejoras, avances, victorias —y derrotas—; hay progresos —y retrocesos—, pero no existe el Progreso con mayúscula, ni existe la solución mayestática del Marx joven”<sup>945</sup>. En este sentido, que esta poesía de los años treinta ayudara a entender que toda una serie de valores tenían una posibilidad de expresión poética voluntariamente ideológica y que revelara, al mismo tiempo, las miserias

<sup>944</sup> En su comentario a la significación histórica del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, Manuel Aznar Soler sintetiza perfectamente esta cuestión que halla en dicho Congreso su culminación en el nivel del debate intelectual: “la valoración optimista de la palabra como arma de transformación del mundo era un reflejo de la angustia del escritor por hallar un puesto específico de combate en la lucha, pero también la sublimación de una sorda frustración por la conciencia, en los más lúcidos, de la propia impotencia del escritor o del intelectual para cambiar el estado de las cosas”, impotencia que en el caso del Congreso se tradujo en la ineficacia de su labor de propaganda pues no se puso fin a “la política de no-intervención sostenida por las democracias burguesas occidentales. Pese a todos sus esfuerzos, ni los gobiernos ni los pueblos escucharon las voces de esta inteligencia antifascista” [1987a, 276]. Frank Kermode por su parte, aludiendo a las propias autocríticas que poetas como Spender o Auden realizaron de sus prácticas estéticas durante sus etapas de compromiso comunista, concluía que “algunos fracasos son más valiosos que ciertos éxitos. Estuviera o no Auden en lo cierto al creer al final que la poesía no puede hacer que las cosas sucedan, lo cierto es que existe poesía acerca de esas cosas que la poesía no puede hacer suceder: poesía acerca del fracaso” [1990, 97]. De fondo, aunque Kermode no lo mencione explícitamente, está la cuestión del canon asumido y de la lectura efectuada sobre las producciones pertenecientes al *modernism*, porque de hecho la defensa de las “poéticas del fracaso”, por definirlo de algún modo, son presentadas, con el mismo valor que ahora reclama Kermode para Auden, cuando se trata de proyectos leídos sin condicionamientos históricos, (léase Mallarmé), pero no se aplica cuando de lo que se trata es de la quiebra de las expectativas revolucionarias contenidas en el cuerpo del poema.

<sup>945</sup> Jorge Riechmann, *Canciones offende lo humano*. Madrid, Hiperión, 1998, p. 58

de una comprensión ingenua de la conciencia, la historia o la poesía, no es poco como lección última de quienes se colocaron en la calle de la historia para cruzarla cuantas veces fuese necesaria.

#### 5.10. — LA “PONENCIA COLECTIVA”

El 10 de julio de 1937 Serrano Plaja leyó la “Ponencia colectiva” en las sesiones valencianas del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Manuel Aznar Soler, cuyos documentados estudios ya mencionados eximen ahora del recordatorio de todo lo relacionado con este importantísimo evento de la intelectualidad republicana española y de la comunidad intelectual antifascista internacional, ha apuntado la importancia de este texto escrito por Serrano Plaja. Según su autorizado criterio, se trata del “documento estético más lúcido y valioso de nuestra literatura frente popular y la prueba más contundente de su antidogmatismo”, así como prueba también de la gratuidad de una afirmación como la del seguimiento, por parte de los intelectuales, militantes o compañeros de viaje, ligados al PCE, del “realismo socialista” cuando lo cierto es que, con textos como éste, “se expresa una lúcida insatisfacción estética ante las urgencias y limitaciones de una arte de agit-prop al que libremente se sirve en circunstancias de guerra cuando responde [...] a convicciones hondas y sinceras”<sup>946</sup>.

Sobre historia externa de la participación en la organización de este Congreso de Serrano Plaja así como sobre las circunstancias de la redacción del texto existe también sobrada información<sup>947</sup>. La idea de la composición de una ponencia colectiva fue, como Serrano Plaja ha explicado, “un proyecto en que venía pensando: la posibilidad de una ponencia colectiva a nombre de la juventud” que propuso a Wenceslao Roces, Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, “quien aprobó la idea y me encargó de

---

<sup>946</sup> Manuel Aznar Soler, “Miguel Hernández: ética y estética del comunismo”, en Serge Salatin y Javier Pérez Bazán (eds.), *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1996, pp. 152 y 150-151. En otra ocasión indicaba que “sólo por esta ponencia, a mi modo de ver el documento de pensamiento literario más lúcido que hayamos podido leer en esos años, quedaría justificado, desde el punto de vista de la literatura española, este II Congreso” [1987a, 245-246 y ss.]. En un sugerente y polémico artículo de Klaus Meyer-Minnemann, Ana Lucngo y Daniela Pérez y Effinger, “‘La Ponencia Colectiva’ (1937) de Arturo Serrano Plaja: una toma de posición literaria y política en la Guerra Civil”, *Revista de literatura*, Instituto de la Lengua Española, CSIC, Madrid, LXV, 129-130 (enero-diciembre 2003), pp. 447-469, pueden encontrarse las referencias a juicios de otros investigadores y escritores como Luis Mario Schneider, Francisco Caudet, Octavio Paz o Andrés Trapiello.

<sup>947</sup> El propio Serrano Plaja ofreció su visión de los hechos en una valiosa carta dirigida a Manuel Aznar Soler a la que se ha ido aludiendo en otros momentos de este trabajo [Aznar Soler, 1987a, 381-385].

redactar el proyecto” [Aznar Soler, 1987a, 384]. Ponencia colectiva porque haber escrito un texto de “forma personal”, aunque era una posibilidad perfectamente realizable, “por entonces eso me hubiera parecido algo impúdico. Y así, ulteriormente, sometí mi texto a discusión y aprobación de todos los firmantes. [...] Con alguna *enmienda de tal o cual frase*, se aprobó el texto y se me eligió a mí para leer la ponencia en cuestión, públicamente, en la sesión correspondiente del Congreso. Me importa hacer constar que, en tal elección, no hubo discrepancia ninguna y vine a ser elegido por *unanimidad*” [Aznar Soler, 1987a, 384]<sup>948</sup>. En este sentido, Manuel Aznar Soler ha analizado este texto para poner su significación general en relación con la ética y estética hermandiana, pues está fuera de toda duda, más allá de la redacción individual de la “Ponencia colectiva”, el sentido colectivo de la misma, al estar todos sus firmantes unidos, más allá de sus diferencias de origen y formación personales, por un elemento común:

Pero, además, aparte este hecho que hoy no sólo nos une para problemas estrictamente culturales, “si es que es posible entender por cultura una categoría definida, *estrictamente cultural* y al margen de los hechos vivos, reales y diarios”, humanamente pretendemos que hay entre nosotros otros nexos de unión de tal índole, que son los que verdaderamente nos autorizan, por más que no sean por entero producto de nuestra propia voluntad, para hablar hoy aquí. En su conjunto podríamos expresarles al decir: somos distintos y aspiramos a serlo cada vez más, en función de nuestra condición de escritores y artistas, pero tenemos de antemano algo en común: la Revolución española que, por razones de coincidencia histórica, nace y se desarrolla simultáneamente con nuestra propia vida. O mejor: nacemos y nos desarrollamos simultáneamente con el nacimiento y desarrollo de esa Revolución [84].

Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Effinger recuerdan también que en aquellos años “el colectivismo era un tema altamente controvertido, tanto artísticamente como desde un punto de vista político y social”, que “se había intensificado a partir del Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, en el cual se enunciaron las líneas directrices del Realismo Socialista”, con lo que indirectamente, y más teniendo en

---

<sup>948</sup> La “Ponencia colectiva” fue firmada, siguiendo el orden trasladado en su publicación, por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gao, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Hierro, Peter, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya, y apareció en *Hora de España*, Valencia, VIII (agosto 1937), pp. 81-95, de donde se extraen las citas. Previamente a esta publicación, y con el título de “Informe de los escritores jóvenes”, se presentó su primera parte en *El Mono Azul*, Madrid, II, 26 (29 de julio 1937), p. 1, a la que siguió una segunda en el número 27 (5 de agosto 1937), p. 1, pero cuyo final nunca fue reproducido, al igual que se dejó de publicar lo referente al Congreso. Preguntado por Aznar Soler acerca de las causas que pudieran explicar esta interrupción Serrano Plaja respondía “no lo sé. Habría que preguntárselo a quienes tenían responsabilidad directa en dicha revista; yo no era uno de ellos” [385].

cuenta la trayectoria de Serrano Plaja y lo que se explica en la ponencia, la cuestión de fondo sigue siendo la de conseguir “aunar la libertad del pensamiento y la expresión con la subordinación a las consignas del Partido Comunista” [2003, 456]<sup>949</sup>. Por otro lado, estos críticos han puesto la justificación de lo colectivo que se ofrece en los siguientes párrafos del texto en relación con el papel desempeñado por el PC en la guerra civil, pues este carácter colectivo “no solamente proclamaba la comunidad de los escritores jóvenes por encima de sus divergencias artísticas y sociales, sino que también se esforzaba, aunque de forma indirecta, por tomar sus distancias con respecto al colectivismo libertario” [2003, 458]<sup>950</sup>. La lectura es muy sugerente y se aviene con la defensa reiterada de la organización y la disciplina como marco del ejercicio crítico del intelectual en las que, tanto en éste como en otros textos, viene insistiendo Serrano Plaja, muy especialmente en aquel polémico cruce de opiniones con Rosa Chacel protagonizado sólo un mes antes de la publicación de la “Ponencia colectiva”. Desde mayo de 1937, con la formación del gobierno de Juan Negrín, el anarquismo quedaba descartado como vía política admisible y por eso Serrano Plaja recordaba en su réplica a Chacel, mencionando explícitamente los “sucesos de Barcelona”, que la anarquía formaba parte de ese pasado “que nos estorba en la realización de nuestro devenir” [“A diestra y siniestra (Los intelectuales y la guerra)”, 1937, 34 y 42]. La revolución a la que una y otra vez se hará referencia en la ponencia, concepto que en seguida se menciona como argamasa de este conjunto de jóvenes que firman el texto, es la “revolución organizada” que agotaba la vía anarquista e individualista del pasado español.

Por tanto estamos ante un ensayo que se propone como objetivo una reflexión sobre el arte revolucionario inserto en un proceso histórico tanto personal como social, tanto artístico como ideológico, que es el de la Revolución. Proceso que actúa como elemento unificador que no alude sólo “a la lucha actual del pueblo español, a la lucha armada que comienza el 18 de julio de 1936, sino a la totalidad histórica del fenómeno que

---

<sup>949</sup> Véase también, para la mejor comprensión de este aspecto desde la óptica marxista, el apartado “Colectivismo: la ideología de la sociedad futura” que dedica Jutta Scherrer en “Bogdánov y Lenin: el bolchevismo en la encrucijada”, incluido en *Historia del marxismo. 5. El marxismo en la época de la IIª Internacional (3)*, traducción de Toni Picazo y Mariano Solivellas, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 252-265.

<sup>950</sup> De cualquier manera, lo declarado en el texto no transparenta ni mucho menos de forma tan clara una confrontación como ésta. Ya antes se ha afirmado que el criterio de manifestar colectivamente las ideas personales “en torno a los problemas de nuestra cultura, amenazada por el fascismo”, surgió de manera espontánea “ya que colectivos y comunes eran nuestros puntos de vista en todas las cuestiones que nos parecieron más esenciales y objetivas” [83]. De hecho, este carácter colectivo es la cuestión que se desca justificar plenamente desde el principio de la ponencia, dejando claro que no se trata de “querer presentar externamente unido, por originalidad, por falso colectivismo hábilmente preparado, lo que interiormente era disgregado y distinto” [83-84].

alcanza sus máximas dimensiones, su dramática plenitud, en la lucha actual del pueblo español contra el fascismo internacional. Pero esta lucha [...] ha venido fraguándose lentamente [...], tiene su pasado inmediato en todo un proceso que, si por fuerza tiene que haber influido en toda la vida española —si acaso la *vida española* no es, en sí misma, por lo menos a partir del año 17, ese mismo proceso—, con mucho mayor motivo tiene que haber influido en lo que por definición era su resultado social: la juventud, entonces adolescencia, que paralela y simultáneamente *procedía a desarrollarse*” [85-86]. Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Effinger ven esta mención al año 1917 como “calculadamente ambigua”, pues por un lado remite a la crisis social española desde la que en gran medida se explica la posterior proclamación de la Segunda República en 1931 y, por otro, se alude a la Revolución de Octubre, con lo cual “no se concreta más el contenido de la palabra Revolución que profusamente maneja” [2003, 461]<sup>951</sup>.

Aparte de esta supuesta ambigüedad, fijémonos que en este punto, además de la pervivencia del valor vanguardista de la juventud siempre asociada a la novedad (concepto que de inmediato surgirá), la perspectiva apuntada es la de una modulación histórica que obedece al ya a estas alturas conocido patrón de la conquista fecunda de la tradición. Porque el proceso histórico de la revolución se retrotrae al menos hasta “cuatro siglos” atrás, cuando “Martín Lutero, razonablemente, plantea la necesidad de hacer el libre examen de los textos sagrados”, momento en que se inicia la “colisión” entre “la fe y la razón, o la voluntad y la razón, como luego ha de enunciar Dostoiewski” [86]. La razón “*exige categóricamente*” y la voluntad “*quiere apasionada, divinamente*”, y “no hay manera de conciliarlas”, un problema que sigue latente hasta el mismo momento presente: “la razón *no se explica la voluntad* y, a su vez, la voluntad *no quiere a la razón*” [86]<sup>952</sup>.

Es en este punto donde surge la reflexión estética, una vez marcado que en cuanto a las soluciones que a todo ello se ha dado en el periodo histórico tocado en suerte a esta juventud, “ese periodo es, por un lado, el de los comentaristas y los puros; por otro, el de un confuso revolucionarismo. No había soluciones comunes; las que satisfacían por

---

<sup>951</sup> En otro sentido bien distinto, Caudet echa en falta alguna alusión al octubre revolucionario del año 1934 en esa interpretación continuista del proceso revolucionario, aunque destaca que lo importante es la voluntad de Serrano Plaja de que ese proceso “no debe quedar olvidado por el hecho mayor de la guerra” [1984, 92-93 y n. 34].

<sup>952</sup> Esta cuestión remite a uno de los centros del pensamiento revolucionario. Recordéese aquel artículo de César M. Arconada donde afirmaba: “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”, pues 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”, “Los escritores y artistas han desfilado junto al proletariado”, *Mundo Obrero*, Madrid, IV, 58 (576) (10 de marzo 1936), p. 5.

entonces la cultura negaban la vitalidad, y a la inversa. En el pueblo veíamos el impulso, pero solamente el impulso, y éste creíamos no bastaba" [86].

El análisis sobre el arte revolucionario ha de remitir necesariamente a sus interrelaciones con las vanguardias estéticas, el momento en que, generacionalmente, los firmantes de esta ponencia accedieron al conocimiento de dicho arte. La madurez del análisis se cifra, de entrada, mediante el reconocimiento de la insatisfacción que las distintas respuestas estéticas —el purismo, el surrealismo pero también un arte revolucionario entendido sólo como un arte de propaganda política—, han venido dando:

Poéticamente, diríamos, los signos que se nos ofrecían desde ese lado no podían satisfacer todo un perfeccionamiento rápido; por ejemplo, las últimas consecuencias de todo un mundo: el subrealismo.

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. Con todo, y por instinto tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo. Y hasta es posible que política, social y económicamente, comprendiésemos la Revolución. De todos modos, menos de un modo total y humano. La pintura, la poesía y la literatura que nos interesaba no era revolucionaria; no era una consecuencia ideológica y sentimental, o si lo era, lo era tan sólo en una tan pequeña parte, en la parte de una consigna política, que el problema quedaba en pie. De manera que, por un lado, habíamos abominado del escepticismo, mas por otro, no podíamos soportar la ausencia absoluta y total. [86-87]

La problematización que se realiza del concepto arte revolucionario lleva a la subsiguiente propuesta que ha de dar cuenta de la complejidad de lo que la misma revolución supone, con lo que un arte revolucionario auténtico será aquel que no renuncie a la traslación de esta complejidad. No basta con una orientación instintiva hacia lo humano ni con una declaración simplista de orden político, se ha de aspirar a una unidad ideológica superior que se oriente hacia la totalidad que entraña el proceso de transformación de la revolución; de lo contrario, se está negando la propia validez y existencia de esta revolución:

En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.

El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier

otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario —como persona y como pintor— podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu. [...]. Y todo lo que no fuese creado con esa misma relación absoluta de valores, todo cuanto fuese "simbología revolucionaria" más que "realidad revolucionaria", no podía expresar el fondo del problema. [87-88]

El conflicto no era nuevo y un amplio sector de la vanguardia internacional venía meditando sobre él desde hacía años. De hecho, Serrano Plaja sólo alude a uno de los términos del debate, el tipo de obra resultante de este planteamiento, pero no se refiere a la otra cuestión que implícitamente siempre fue ligada a la anterior, la del propio productor artístico. Es decir, la idea de que el arte revolucionario fuera un arte sólo capaz de ser creado por los obreros. El manifiesto de N. Altman, "El futurismo y el arte proletario", publicado en 1918, planteaba la cuestión de manera prácticamente idéntica pero mencionando también esta cuestión: "Los pocos avisados en materia de arte se inclinan a considerar como productos artísticos cualquier dibujo realizado por un obrero o cualquier manifiesto encabezado por un obrero. La figura de un obrero en heroica pose, con la bandera roja y, por añadidura, con el indispensable letrero, ¡cuán accesibles es a los ayunos en arte!, pero aún, ¡cuán justo es luchar sin descanso contra esa deletérea accesibilidad! Un arte que nos muestra a un proletario es tan proletario cuanto comunista el reaccionario que ha conseguido colarse en el Partido"<sup>953</sup>. El tema del productor artístico no es tan secundario como pudiera parecer, pues la práctica de un arte 'popular' como por ejemplo el del romancero que Serrano Plaja vive como falso tiene en parte sus orígenes en este tipo

---

<sup>953</sup> N. Altman, "El futurismo y el arte proletario", *Iskústvo Kommúnny*, 2 (1918), reproducido en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz [1978, 160]. Claro que mucho antes Engels, en un artículo para el *New York Tribune* (28 de octubre 1851), ya recordaba que en la literatura alemana influida por los efervescentes hechos políticos de 1830 "fue más o menos la moda, sobre todo entre los literatos de segundo plano, suplir la mediocridad de sus producciones por alusiones políticas, siempre seguros de llamar la atención. La poesía, la novela, el drama, la crítica, en una palabra, toda la producción literaria, desbordaban lo que se llamaba la 'tendencia', o sea, manifestaciones más o menos tímidas de un espíritu de oposición. [...] Desde aquellos días se han arrepentido de sus pecados de juventud, pero no han mejorado su estilo" [Marx y Engels, 1968, 177-178].

de planteamientos<sup>954</sup>. En sus *Quaderni del carcere*, Gramsci reflexiona sobre la comparación tradicional entre los términos contenido y forma en un sentido muy cercano a los términos con los que está pensando Serrano Plaja; la unidad de ambos es indiscutible para Gramsci, pero él los sitúa entendiendo que la obra de arte “es un proceso y que los cambios de contenido son también cambios de forma [...]. El primer contenido que no satisfacía también era forma y, en realidad, cuando se alcanza la ‘forma’ satisfactoria el contenido también cambia”, porque, en definitiva “no se puede concebir éste [el arte] abstractamente, separado de la forma”<sup>955</sup>. La obra de arte, por tanto, se integra en esta concepción progresiva que define a la historia y a los hombres y, de este modo, el contenido es inherente a esta obra porque ella no “puede dejar de vivir ligada a un mundo poético y éste a un mundo intelectual y moral” [Gramsci, 1972, 230]<sup>956</sup>. El arte revolucionario debe expresar desde estos presupuestos un nuevo sistema de valores (también estéticos) que, en lógica correspondencia, son los que encarna un nuevo hombre. Volvemos, pues, a la cuestión central del humanismo marxista y a la consecución del mito del hombre nuevo que ha de surgir en la nueva sociedad socialista que nazca de la cultura capitalista:

La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivisimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un

---

<sup>954</sup> Leon Trotski apuntó con prontitud que “precisamente porque la revolución ha sido una revolución de los trabajadores, existen pocas fuerzas obreras libres para el arte. En la época de la revolución francesa no fueron creaciones de artistas franceses, sino los alemanes, ingleses, etc., las grandes obras que directa e indirectamente la reflejaron. Aquella burguesía nacional que derrocó al antiguo régimen no podía disponer de suficientes energías para reproducir lo nuevo y afirmarlo. Este mismo caso, pero más acentuado, es el del proletariado, que aunque dispone de cultura política, no la tiene en el terreno del arte”, Leon Trotski, *Literatura y revolución*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires, 1964, p. 136.

<sup>955</sup> Antonio Gramsci, *Cultura y literatura*, traducción, selección y prólogo de Jordi Solé Tura, Madrid, Península, 1972, pp. 206 y 262.

<sup>956</sup> O más rotundamente: “El concepto de que el arte es arte y no propaganda política ‘deseada’ y propuesta, ¿es un obstáculo para la formación de determinadas corrientes culturales que sean un reflejo de su época y contribuyan a reforzar determinadas corrientes políticas? No lo parece. Antes al contrario, parece que este concepto plantea el problema en términos más radicales, en términos de una crítica más eficiente y concluyente” [266]. Claro que la propuesta gramsciana es en sus derivaciones últimas distinta al concepto que, de fondo, se desprende del pensamiento de Serrano Plaja, pues para el filósofo italiano la cuestión de la llamada literatura “popular” es “el punto más importante del problema de una nueva literatura que sea expresión de una renovación intelectual y moral”, pues sólo entre las clases populares consumidoras de esa literatura “se puede encontrar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura” [270]. Por eso consideraba que el “prejuicio más extendido” era “que la nueva literatura ha de identificarse con una escuela artística de origen intelectual” cuando “la premisa de la nueva literatura debe ser forzosamente histórica, política, popular: debe tender a elaborar lo que ya existe; el modo puede ser político o no, no importa; lo que realmente importa es que hunda sus raíces en el humus de la cultura popular tal como es, con sus gustos, sus tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por atrasado y convencional que sea” [270]. Véase asimismo la sección “Literatura popular” [1972, 167-199].

arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial, implicando todas y cada una de esas categorías en todos y cada uno de sus momentos de expresión; porque si no, hay que suponer que el concepto mismo de la revolución es confuso y sin perfiles y sin un contenido riguroso. Si no es así, si apreciamos sólo las apariencias formales, caeríamos en errores que, en otro cualquier plano, resultan groseramente inadmisibles. Como por ejemplo, decir que es revolucionario dar limosna a un pobre. Todo eso sería tomar el rábano por las hojas. Y, en último término, sabemos que, muy comúnmente, en esa piedad del limosnero hay no poca hipocresía y, “siempre”, una concepción del mundo, según un tal orden preestablecido, “que, como pobre que no va nunca a dejar de serlo, hay que ayudarle”. [88]

En el párrafo anterior es evidente, por otro lado, la alusión al célebre “¡Peguemos a los pobres!” de Charles Baudelaire<sup>957</sup>. La cuestión vendría a ser parecida a la que el poeta francés planteaba en su composición, lo auténticamente revolucionario puede ser “golpear” al que te pide ayuda como medio para que recobre la dignidad aunque sea mediante la experiencia del dolor; ofrecer un arte en el que el nuevo hombre revolucionario aparece de forma no problemática es no variar la concepción preestablecida de la realidad, es no ofrecerle la posibilidad revolucionaria de transformar este mismo orden que supuestamente se desea superar:

Pues bien; en el terreno de la creación artística y literaria, no es posible tampoco que lo más rico objetivamente, lo que tiene más posibilidades en el porvenir, admita una limosna, por más que sea bien intencionada en cuanto a voluntad personal. No queremos —aunque la admitamos en cuanto a las necesidades inmediatas que para nada subestimamos, ya que de ellas dependen todas— una pintura, una literatura, en las que, tomando el rábano por las hojas, se crea que todo consiste en pintar o en describir, etc., a los obreros buenos, a los trabajadores sonrientes, etc., haciendo de la clase trabajadora, la realidad más potente hoy por hoy, un débil símbolo decorativo. No. Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían. En realidad, pintar, escribir, pensar y sentir, en definitiva, de esa manera, es tanto como pensar que hay que

---

<sup>957</sup> En este texto, el protagonista sale de paseo a la calle tras haber permanecido “quince días encerrado en mi habitación rodeado de libros [...] que estudian el arte de hacer que los pueblos sean felices, sabios y ricos en veinticuatro horas; de modo que habla digerido —tragado, mejor dicho— todas las lucubraciones de todos esos empresarios de la felicidad pública — de los que aconsejan a los pobres que se conviertan en esclavos, y de los que se persuaden de que son reyes destronados”. El impulso que lleva a propinar la paliza al mendigo se describe así, “sólo es igual a otro quien lo demuestra, y sólo merece la libertad quien sabe conquistarla”, con lo cual, una vez que el pobre ha reaccionado y devuelve la tunda recibida, una vez que le ha sido devuelto “el orgullo y la vida”, se le puede decir: “Caballero, ¡somos iguales! Hágame el honor de compartir mi bolsa; y si es usted realmente filántropo, recuerde que ha de aplicar a todos sus colegas, cuando le pidan limosna, la teoría que he tenido el dolor de experimentar sobre sus espaldas”, *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París)*, estudio preliminar, traducción y notas de Enrique López Castellón, Madrid, PPP, 1990, pp. 195-198.

emperfollar algo que realmente no necesita de afeites, es pensar y sentir que la realidad es otra cosa. [88-89]

El arte revolucionario ha de referirse a esta nueva escala de valores que se concreta en el ser humano revolucionario, otras prácticas más referenciales pueden ser necesarias en este momento de transición entre una sociedad capitalista y otra socialista, pero el objetivo real de la revolución no es ése y el de su arte tampoco puede serlo. Dicha práctica, además, remite a una comprensión integral de la realidad y del hombre que tiene la capacidad de conciliación de todas las contradicciones anteriores:

Pues bien; nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente. Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros.

Decimos, y creemos estar seguros de ello, que, por fin, no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo. Lo que no es ni casual ni tampoco resultado sólo de nuestro esfuerzo para lograr esa identificación, sino que significa la culminación objetiva de todo un proceso. [89]

Este proceso es el que desemboca en la actual circunstancia histórica de la guerra civil española. La guerra se entiende como fase última de la transformación revolucionaria, es el nuevo espacio de la unificación revolucionaria y con ello del arte revolucionario, de tal modo que la carga de significados y potencialidades que contiene la configuran como un episodio de trascendencia global, no como la simple circunstancia de una sociedad enfrentada por cuestiones meramente locales.

En la medida que el pueblo español, por "la fuerza de la sangre", recobra sus valores tradicionales (esto es, aquella parte de su tradición que es un valor, aquella tradición que es positiva), esa integración se produce espontáneamente, como un regalo, cosa que no podía suceder en tanto que no llegase este mismo momento; porque hasta él había tan sólo, por un lado, la lucha, la guerra, pero sin los altos valores que puede tener y que tiene hoy nuestra guerra; y por otro, la sola esperanza.

Sólo a partir de un hecho mayor, como es hoy la guerra de la independencia; sólo a partir de una realidad con categoría de realidad, de entidad real y humana, podía producirse una integración mayor, una identificación absoluta, una adecuación total del pensamiento y de la acción del mundo íntimo y de la realidad objetiva, de la realidad y de la razón.

Para Francisco Caudet, en un juicio en el que coincidimos, es precisamente esta identificación absoluta del pensamiento y de la acción, del mundo íntimo y de la realidad

objetiva, de la realidad y de la razón “el mayor y más significativo logro de *El hombre y el trabajo*” [1978, XVI]. Y esta secuencia se aplica a la realidad española:

Porque hoy, al menos así lo entendemos nosotros, la voluntad quiere exactamente aquello que la razón exige, porque, a su vez, la razón, precisamente por razón, sólo exige la voluntad, la buena voluntad de Sancho Panza, cuando ésta está ya quirotizada, cuando ya también Sancho quiere aventuras. Si es cierto que esa misma oposición a que nos venimos refiriendo se ha encarnado en Don Quijote y Sancho, hoy en España queremos entender la razonabilidad de Sancho implicando y coincidiendo con la caballerosa voluntad de Don Quijote.

La guerra responde a un desarrollo histórico propio de la sociedad española pero es al mismo tiempo representación de un desarrollo histórico universal. De ahí que resuelva el conflicto inicial entre voluntad y razón y que, análogamente, se objetive en el correlato cervantino de don Quijote y Sancho Panza, imagen que compenetra el idealismo y el realismo que encierra toda situación revolucionaria:

Porque hoy la revolución española lucha por la nada desdeñable — contra lo que creen ciertos apasionados— organización racional de su existencia, por el acoplamiento, conforme a razón, de un mundo que excluya el desorden racionalmente capitalista, inhumanamente monopolista, pero, además, lucha con toda su voluntad, con todo el esfuerzo de su mayor pasión posible: la pasión que se sabe consciente y razonable, la pasión que sabe que tiene razón. Y por eso la voluntad nuestra que más o menos también es nuestra— tiene razón, es congruente con la razón. Hoy en España —y no es ésta la victoria menos importante alcanzada sobre el fascismo—, nuestra lucha, en todos sus matices, responde a un contenido de pensamiento con una expresión de voluntad. [89-90]

Como el proceso es exponente de una situación revolucionaria, ningún orden puede quedar exento del mismo, por tanto también el pensamiento y el arte se manifiestan en esta dirección:

Los hechos, cada vez más, son asumidos y resumidos en formas coherentes de pensamiento. Se produce una poesía poética, absoluta, en cuanto a calidad, y una pintura y una creación intelectual, en suma, cada vez más apasionada y cada vez más inteligente.

Pensamos en la función del artista, del escritor, íntima y forzosamente ligada al ambiente que la rodea y en posesión, por el hecho de nacer de un cúmulo de experiencias que el hombre ha conseguido, en otras ocasiones, de un modo definitivo, para el resto de la Humanidad. [90]

El compromiso de los intelectuales con este proceso revolucionario se demuestra en este paso superador de las contradicciones del pasado, realidad objetiva y mundo íntimo funcionan como partes de una misma ecuación. Y su obra ha de dar cuenta de este cambio

encauzándose a esos valores que ahora vuelven a ser conquistados por el hombre para superar su condición enajenada, para superar la inhumanidad a la que lo someten las actuales condiciones del capitalismo, cuya operatividad histórica en este recorrido emancipatorio, como explicara ya Marx, está agotada:

Y hoy en España, junto a esa experiencia que late como en potencia en todos los instantes de todo el mundo, nos hallamos ante un hecho de tan alto valor humano que enriquece esta misma experiencia y que permite, además, la plena, positiva y consciente incorporación de aquellos valores que en otro momento, sin este movimiento de espíritu, hubieran permanecido latentes, verdaderos, pero inoperantes, como dormidos, y la revolución española es el despertar, no sólo a la historia, sino a la vida misma de esos valores. "El hombre se ha perdido a sí mismo", dice Marx. Y lo que hoy hace revolucionariamente es encontrarse a través de la intrincada maraña de perdición que es el capitalismo, que el hombre mismo había inventado precisamente por terrible paradoja, para, en otro atolladero de su historia, poder continuar su camino.[90]

Por eso parte de lo realizado hasta entonces puede integrarse en el paradigma global de la revolución (sin ir más lejos la propia propuesta de Serrano Pla de revisar la relación hombre trabajo), pues existen valores que convergen hacia la esencia objetiva del ser humano:

La revolución se decide, en el fondo, por la actualización de los valores eternos del hombre, y precisamente por esto éramos revolucionarios antes de poseer una concepción concreta de la revolución: porque más que nada esperábamos eso, deseábamos ese "sacudimiento extraño que agita las ideas", esa verdadera y vivísima inspiración histórica que viene a coincidir absolutamente con la definición becqueriana de la inspiración poética. [90]

La alusión a la "Rima III" de Bécquer muestra bien esa lectura revolucionaria del romanticismo mediante la cual toda una serie de ideales encuentran una articulación material, humana. Y este encuentro entre idealidad y materialidad, que acelera y facilita la vivencia épica de la guerra, obedece a las pretensiones vanguardistas de antaño, es también un encuentro entre el arte y la vida, entre la poesía y la historia:

Esos valores eternos se concretan hoy en unas categorías humanas perfectamente decidibles y absolutamente reales. Son la opresión más elemental y, por lo tanto, más hondamente verdadera de todo un mundo en actividad o poniéndose o imponiéndose a otro, cuya fundamental característica es la de cultivar todo aquello que permita conservar su pasividad fundamental. La serie: campesinos, trabajadores, heroísmo, solidaridad, etc., tiene, del otro lado, su contrapartida, al decir: guardias civiles, señoritos, terror coactivo, ayuda financiera, etc., y en la misma medida que aquellos valores poéticos y, por lo tanto, esencialmente humanos, determinaban en nosotros su ambición, esto es, la irrenunciable

ambición de hacerlos verdaderos, en esa misma medida estuvimos dispuestos a conseguirlo realmente, de toda una política que condujese a ellos. Si ese esfuerzo implicaba o no esos valores, si la política entendida en ese sentido implica o no la poesía, es cosa que no nos importa demasiado desentrañar. Para nosotros, efectivamente, la implica, la lleva consigo, por lo que no es, en sí misma, la misma poesía. [91]

Llegados a este lugar, los firmantes de la ponencia pueden precisar mejor los porqués de su práctica artística, que en este caso concreto se centran en tres aspectos: la crítica hacia el arte de propaganda, el papel de la tradición en la práctica del arte revolucionario y el humanismo. Sobre el primer punto el juicio es tajante:

De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí sólo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falta de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía. Y nosotros queremos un arte por y para el hombre y una valentía miedosa, que sólo es valentía en tanto que tiene un motivo para serlo, en tanto que tiene un comienzo esforzado, para llegar a un fin victorioso. El valiente de otra manera, corre el peligro de la chabacana valentía sin objeto, de la valentía profesional. [91]

Esta clara predilección por una práctica determinada no supone la negación de otras posibilidades estéticas que quieran dar cuenta de la revolución, de este orden absoluto en que ahora concretamente se está manifestando el heroísmo del pueblo español en guerra:

Esa valentía y ese esteticismo y ese propagandismo puros, ya que se ha dicho, son tan nocivos como el agua pura, como el agua químicamente pura, y pertenecen a un pasado que para nada interesa perpetuar. La revolución ha acabado con él. Y, además, tan generosamente, que no distingue ni quiere distinguir de cuanto se produce hoy en España, de lo que es producto de un esfuerzo perseverante y consciente y de lo que es mera coincidencia especial. Hoy se comienza todo. Lo que tenga vida vivirá y lo muerto quedará muerto. Pero la revolución no pone trabas, y el heroísmo del pueblo español es hoy tema por igual para todos e igualmente legítimo. Sólo los que ahora no hagan el esfuerzo necesario de comprender la verdad, de tener conciencia verdadera de las cosas de la sangre, se hundirán en su propia comunidad de coincidencia en la frase, pero no en el contenido. [91-92]

Al igual que la explicación de la revolución se ha sometido a una argumentación histórica donde cada paso dado se interpreta como necesario y útil por lo que de aprendizaje o avance efectivo ha supuesto, el arte revolucionario no puede plantear una ruptura simplista

con la tradición cultural burguesa, su humanismo puede encontrar en el humanismo burgués muchos referentes útiles:

Por nuestra parte, de esa revolución que rompe con el pasado, queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer, siquiera sea con un solo verso, con una sola pincelada, con una sola idea que en nuestro convivir logremos, esa claridad creciente del hombre. Porque, efectivamente, somos humanistas, pero del humanismo éste que se produce en España hoy. Del que recoge la herencia del humanismo burgués, menos lo que este último tiene de utopía, de ilusión engañosa sobre el hombre y la sociedad, de pacifismo, de idealismo en desuso y casi pueril; no podemos fiarnos de un progreso que se hiciera por sí sólo; no podemos admitir el pacifismo en esta época de guerra, que sólo nos permite entrever el fin de las guerras capitalistas y el advenimiento efectivo de la paz, por la revolución. Entendemos *el humanismo* como aquello que intenta comprender al hombre, a todos los hombres, a fondo. [92]

Las cuestiones bosquejadas por el texto vienen de bastante más atrás. En concreto, tras manifestaciones desarrolladas entre distintas opciones como las del *proletkult*, de la necesidad de adaptación del arte burgués a los usos proletarios. Teniendo en cuenta que, en relación con las obras del pasado, el arte producido en situaciones de esplendor capitalista o burgués podía no obstante ser de utilidad en la presente causa socialista. En 1934 el Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética promulgó la fórmula del realismo socialista según la cual se exigía que “la auténtica, históricamente concreta representación de la realidad en su desarrollo revolucionario” había de combinarse con los esfuerzos para convencer ideológicamente a los trabajadores en “el espíritu del socialismo”, lo que en la práctica supuso en verdad la defensa del realismo burgués transformado en realismo socialista y el cierre definitivo abierto por el *proletkult* y su defensa de una cultura proletaria separada por completo de los antecedentes burgueses.

El argumento remite a la idea misma que se tenga acerca de lo que se considera cultura, el objeto de defensa de los reunidos en España en 1937. En su pionero estudio y antología, Christopher H. Cobb pretendió trazar el recorrido de las transformaciones semánticas de la palabra cultura. Señalaba entonces la existencia de una serie de disensiones terminológicas que eran reflejo del “desmoronamiento de cierto sistema de valores” en el que cierto grado de confusión era algo inevitable [Cobb, 1980, 10]. Pero de hecho, desde las reflexiones efectuadas por parte de las izquierdas y la particular contribución de la nueva estética marxista, a mediados de los años treinta un intelectual como Josep Renau podía detectar, en el número inicial de *Nueva Cultura* de enero de

1935, la existencia de un “nexo dialéctico entre la cultura y los hechos de la vida real”; o en el “Manifiesto Electoral” de febrero de 1936 ofrecer una definición amplia del término según la cual la cultura se constituía en la expresión de “los instintos, sentimientos, costumbres e inclinaciones [...], todo el cúmulo pasional de la vida” [apud. Cobb, 1980, 12]. No es de extrañar, pues, la presencia del siguiente cuestionamiento en el texto de la “Ponencia colectiva” en el sentido de las palabras iniciales traídas a colación por Serrano Plaja casi al inicio de su discurso: “si es posible entender por ‘cultura’ una categoría definida, estrictamente ‘cultural’ y al margen de los hechos vivos, reales y diarios” [apud. Cobb, 1980, 12]. El texto de la ponencia viene a actuar como espacio de fecundas síntesis, en este caso aquella que nuevamente se vincula al fortalecimiento de un “nuevo humanismo [consolidado] por encima de los comentarios de ciertos sectores de la izquierda, para quienes la superestructura cultural era de poca significación, no constituyendo más que unos valores esencialmente burgueses” [Cobb, 1980, 12]. Frente a lo que ya Raymond Williams pudo comentar como acepciones propias del marxismo vulgar de los años treinta en *Marxismo y literatura* (1977), la “Ponencia colectiva” demuestra la existencia de una comprensión moderna, nueva y avanzada de las posibilidades inherentes a una estética marxista. De un lado, con una articulación de la cultura y de sus producciones artísticas que demostraba ese nexo dialéctico referido por Renau, y con ello propiciaba, sin ir más lejos, una integración crítica del discurso de las vanguardias estéticas que había hecho de la autonomía del objeto artístico uno de sus principales caballos de batalla. De otro lado, y con importantes repercusiones igualmente para esa integración ahora mencionada, la no restricción de las producciones revolucionarias a la herencia cultural del pasado, ya que si a todo lo dicho sumamos definiciones como las de Antonio Machado, que atribuye a la cultura el sentido de “conciencia de valores y tradiciones” [*Juan de Mairena II* (febrero 1937), 1995, 21], esa línea recorrida por Serrano Plaja desde los primeros textos conocidos de Gide o Malraux hasta el momento presente se hace plenamente visible. En definitiva, tal y como aconsejaba Gramsci, no hay que concebir la cultura como “saber enciclopédico”, sino que ésta es “organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior conciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes” [1978, 15].

La comprensión que del humanismo se propone demuestra en su formulación una práctica de esta revolución que también acude a la tradición. Para demostrarlo, Serrano

Plaja remite a las ideas de Unamuno, en concreto el Unamuno responsable del ensayo "La dignidad humana"<sup>958</sup>. Unamuno sigue siendo un modelo válido para Serrano Plaja y para otras personas tan cercanas a su órbita de pensamiento como Antonio Sánchez Barbudo, quien asimismo reivindicó a Unamuno, a pesar de su inicial actitud durante la guerra civil, como parte del patrimonio cultural republicano. Las aspiraciones unamunianas sobre el ser y el futuro de la nación española, su "metafísica carnal", las considera Sánchez Barbudo aplicables a las aspiraciones de la actual "lucha del pueblo español", "realización viva y profética, humana, de ese sueño. España nacerá limpia y profunda, clara y universal"<sup>959</sup>. Unamuno es traído a colación en la "Ponencia colectiva" también en el sentido que José F. Montesinos apuntaba en "Muerte y vida de Unamuno", publicado en Valencia en abril de 1937 en el número cuarto de *Hora de España* con ocasión de su fallecimiento, artículo en el que se propone un rescate del autor por parte de la "juventud que se proclama revolucionaria"<sup>960</sup>. Y por eso Montesinos declaraba que el ideario unamunescos no podía ser puesto en boca de los fascistas de manera coherente ni siquiera su atormentada religiosidad, pero sí que podía "ser reivindicado por una voluntad revolucionaria moralmente seria, es decir, por aquellos para los que la *revolución* no es una mera palabra. No hay en los ensayos de Unamuno el menor intento de formulación programática revolucionaria, pero las cuestiones que suscita son tanto más importantes cuanto que son previas al cumplimiento de cualquier programa político o social que formulemos" [32].

---

<sup>958</sup> Miguel De Unamuno, "La dignidad humana", publicado por primera vez en la revista *Ciencia Social* de Barcelona en 1896 y recogido por Unamuno en la edición en siete volúmenes que hizo de sus *Ensayos* entre 1916 y 1918. Reproducido en Miguel de Unamuno, *La dignidad humana*, Madrid, Espasa, 1967<sup>A</sup>, pp. 9-18. Todas las citas a este texto remiten a dicha edición.

<sup>959</sup> Antonio Sánchez Barbudo, "Apuntes (sobre el genio español)", *Hora de España*, VII (julio 1937), pp. 74-75.

<sup>960</sup> "Los motivos de disensión saltarán en cada página por docenas. Pero una juventud revolucionaria debe tener el valor de la lectura dialéctica —que no es la lectura negativa y rencorosa—. Unamuno fue, de todos los nuestros, el escritor que más de propósito ha procurado suscitar discrepancias, y allá en los años de su juventud consiguió realmente apasionar con lo que llamaron sus paradojas y embolismos. En su vejez no han sido tanto las ideas cuanto la conducta lo que ha despertado pasiones encontradas. Pero no son las armas que usó Unamuno contra la ramplonería española finisecular, ni aun la manera de esgrimir las, lo que ha de causar extrañeza en estos días nuestros. Todo este aspecto de la obra de Unamuno tiene un interés recogidamente histórico. Sus valores más duraderos están en otra parte. Toda persona, con la necesaria honestidad mental, que viva en un ambiente como el nuestro, sacudido por violentas ráfagas revolucionarias, ha de debatirse muchas veces en angustias semejantes a las que turbaron los sueños presagos de Unamuno, nacido a la vida de la conciencia entre los bombarderos de una guerra civil. La lectura de esos libros puede educarnos para dos menesteres importantísimos en nuestra vida de españoles de hoy, españoles antagónicos de otros españoles, vivos por el anhelo de transfigurar a España, puede educarnos para la percepción del enemigo y para la comprensión de lo transrevolucionario, de lo transhistórico español, de lo que en su permanencia apoya revoluciones y cambios y los hace posibles. La historia se hace de vidas humanas, por entre ellas discurre y a ellas desemboca". José F. Montesinos, "Muerte y vida de Unamuno", recogido en la selección de ensayos críticos realizada por Antonio Sánchez Barbudo, permisiónción de esos lectores que demandaba Montesinos, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, p. 26.

La mención al escritor vasco se realiza en el momento en que se discuten dos de los conceptos básicos de la "Ponencia colectiva": el papel de la tradición y la construcción de un humanismo renovador en el que esta tradición tiene y ha de tener su lugar y su función. El Serrano Plaja formado en las tesis malrauxianas y gideanas, el admirador de las propuestas de Antonio Machado, aquél que se ha formado desde un aprendizaje crítico y alerta ante lecturas reduccionistas de la estética y la ideología del marxismo es el que ahora no tiene ninguna vacilación al integrar parte del legado que la tradición ofrece a todo aquél capaz de entender las lecciones que ésta contiene. Unamuno y su pensamiento pueden constituir una parte de ese legado aprovechable para el proceso revolucionario defendido por la juventud firmante de la "Ponencia colectiva" y que se sustenta en una práctica humanista muy concreta. Se trata de un humanismo fiel a la comprensión de los hechos desde su práctica y manifestación histórica, de un humanismo que busca no ya una articulación idealista cifrada en un futuro indeterminado sino que se detiene en el análisis de las contradicciones de su tiempo creadas, y por tanto susceptibles de modificación, por la propia acción humana, por la acción revolucionaria por la que abogan. Por ello se trata de un humanismo que no puede rehuir la complejidad de la condición humana. Este humanismo no puede conformarse con la traslación plana, en el ámbito estético, de sus conductas y motivaciones, busca tener en cuenta la constitución íntima y su interacción con el cuerpo social e histórico. Y ahí es donde la comprensión que ya desde mediados los años treinta Serrano Plaja ha tenido del trabajo como elemento bisagra en esta interacción se revela en toda su fecundidad, ahora es cuando el trabajo puede actuar como un factor de dignificación personal y colectivo si invierte los presupuestos en que este trabajo ha venido basándose desde los principios constitutivos del capitalismo mundial. Y aquí es también donde Unamuno hace su aparición, porque sin proponer una acción revolucionaria de tipo marxista como la defendida por Serrano Plaja, la suya es una descripción exacta de los porqués de la alienación del hombre en tanto que trabajador y un aviso y propuesta de búsqueda de la dignidad humana que sitúa al ser humano en el lugar que le corresponde:

Entendemos el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor, de trabajar para limpiar la civilización moderna de la barbarie capitalista que "en la práctica —dice Unamuno en su ensayo *La dignidad humana*— ha trazado una escala de gradación para estimar el trabajo humano y se ha fijado en ella un punto cual cero de la escala, un punto terrible en el que empieza la congelación del hombre, en el que el desgraciado o el adscrito va lentamente deshumanizándose, muriendo poco a poco, en larga agonía de hambre corporal y espiritual, entretejida". "Y así sucede que el proceso capitalístico actual —sigue Unamuno—, despreciando el valor absoluto del trabajo y con él el del hombre, ha creado

enormes diferencias en su justipreciación. Lo que algunos llaman individualismo, surge de un desprecio absoluto, precisamente de la raíz y base de toda individualidad, del carácter específico del hombre, de lo que nos es a todos común. Los infelices que no llegan al coro de la escala, son tratados cual cantidades negativas, se les deja morir de hambre y se les rehúsa la dignidad humana". [92]

El ensayo de Unamuno buscaba demostrar la tesis siguiente: "cómo y de qué manera la tan conocida distinción económica entre el valor de uso y el valor de cambio la encontramos en esferas que no son propiamente económicas y contribuye a degradar la moral y el arte". Unamuno aclara que el concepto económico, que establece la distinción entre "la utilidad intrínseca de una cosa y su valor de cambio, regulado éste por la famosa ley de la oferta y la demanda", es algo por todos conocidos: bienes básicos como puedan ser la luz o el agua o el aire pueden no tener valor de cambio alguno frente a un diamante por el que se "paga más caro que muchísimas cosas más útiles intrínsecamente que él" [1967, 9]. La lectura del artículo también aporta mucha información para entender la valoración que de la individualidad realiza Serrano Plaja, pues otra vez se refiere ahí Unamuno a la crítica de la tradicional comprensión del individualismo que también afecta al elitismo intelectual -- "en el mundo literario se desprecia la vida de la gran masa, no se quiere cantar en el gran coro por temor a que en él se pierda la voz en armónico concierto" [1967, 14]-- , reflejo de la sensibilidad burguesa --"esto solo prueba que la burguesía desesperada anda a la busca de un dios que encadene al pueblo trabajador a las máquinas, mientras ella se lanza a alcanzar el 'sobre-hombre'" [1967, 15]. Además, Unamuno traza en esas páginas una visión de la relación del ser humano con el trabajo que está indicando al mismo tiempo la concordancia de su discurso con el proyecto lírico desarrollado por Serrano Plaja en los poemas de *El Hombre y el trabajo*: "se suele olvidar con suma frecuencia hasta qué punto y de qué modo determina el consumo la producción, que ésta endereza a aquél, que el cambio es mero medio, que no se produce para cambiar precisamente, sino para consumir. [...] Lo único que tiene el fin en sí mismo, lo verdaderamente autoteleológico, es la vida, cuyo fin es la mayor y más intensa y completa vida posible. Y la vida es consumo tanto como producción. El resultado más útil de la mejora de la clase obrera y de su instrucción es que así aumentan sus necesidades y aumenta el consumo y no se satisface ya con el mismo jornal y tiene que aumentar la producción de cosas generalmente útiles.

amenguando la de objetos de puro lujo" [1967, 17]<sup>961</sup>. La dignidad humana es una cuestión que nos remonta a la idea ilustrada de la capacidad de autodeterminación del ser humano, de andar por sí mismos, como escribía Kant; la adquisición de la libertad, la competencia y la capacidad de razonar del ser humano para construir con autonomía en todos los campos de la actividad social. El ser humano adquiere su dignidad cuando la racionalización de sus rasgos le atribuye la condición de seres fines que no pueden ser utilizados como medios. El joven, y socialista, Unamuno, por tanto, también critica la degradación del hombre a un valor de cambio, contribuye con su ensayo al diagnóstico de Marx antes citado en la ponencia de que "el hombre se ha perdido a sí mismo". De esta forma, Serrano Plaja puede aplicar su idea del funcionamiento y validez de la tradición, "la juventud de la crisis de fin de siglo y la juventud surgida de la Revolución se dan la mano reivindicando una herencia humanística liberada de las taras de la alienación" [Klaus Meyer-Mimmemann, Luengo y Pérez y Effinger, 2003, 465].

El humanismo que defendemos, el que nace ahora en España, es, por excluir todo eso, más amplio que el otro, y, por su lucha, verídico, viril, renovador, heroico. Es un humanismo, en todo caso, cuya definición exacta y, por así decirlo, teórica, no puede hacerse sino en la medida misma que se producen ciertos hechos empíricos, vivos y diarios que son los que realmente decimos. Porque vive de realidades y no de supuestos, su existencia misma depende de la existencia del hombre como hombre, esto es, liberado de todo cuanto no sea una concepción del mundo en la que el hombre es, ciertamente, el valor esencial. Hecho hoy tan ligado a la batalla del pueblo español, que podríamos decir que este humanismo es, existe, en tanto que el pueblo español, como expresión de voluntad razonable, tiene existencia y cuyo mayor o menor desarrollo, se podrá establecer y discutir sólo con el triunfo definitivo de nuestro pueblo. De ese humanismo implicado así en nuestra lucha, nos consideramos nosotros activos militantes. [93]

Ahora bien, todas estas cuestiones se han de concretar en la acción, la razón no ha de chocar de nuevo con la voluntad. Lo cual quiere decir, trasladado al orden real de la experiencia revolucionaria, que para cantar la revolución hay que vivirla. Para "dar sentido a nuestra juventud" han de sumarse al circuito global de la experiencia y acción

---

<sup>961</sup> Por descontado, la lectura de la obra de Unamuno abriría un sugerente abanico de comparaciones e influencias. Por ejemplo, en su artículo "Arte y trabajo" de 1920 Unamuno defendía la idea de que el arte no es trabajo, "cuando es verdaderamente artístico, no", y explícitamente señalaba "cómo todo eso que los marxistas dicen de la ley férrea del salario y de la lucha de clases [...] no rezan con los artistas, que, en cuanto artistas, no son trabajadores" *Inquietudes y meditaciones (1898-1936)*, en *Obras completas. Tomo XI. Meditaciones y otras escritas*, prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco, Barcelona, Vergara, 1958, pp. 430-432.

revolucionarias. Por eso, ese sentido, ese humanismo y esa misma realización efectiva de la revolución dependen del resultado de la contienda:

queremos dárselo con sólo damos a nuestro pueblo, con sólo interpretar su lucha como participantes en ella. Porque esa lucha encierra, en sí, las mayores posibilidades, las más grandes perspectivas, los más apasionados contenidos de conciencia. *Con sólo ganar la guerra* —nada más y nada menos— la revolución más formidable y positiva se habrá operado en el mundo; porque, claro, con sólo ganar la guerra, una serie de hechos objetivos, tangibles, quedarían afirmados y afirmando todo un orden distinto y mejor en una nueva ordenación social; con sólo ganar la guerra, y esto es lo más importante, la conciencia de todos y cada uno de los hombres, partiría de unos supuestos, no nuevos, sino eternos, pero eternamente inactivos, teóricos, abstractos. [93-94]

Con la guerra “el hombre ha despertado y tiene conciencia de su despertar; sólo negándose, en la derrota, puede perderse esa conciencia y dejar de ejercerse; sólo con ganar la guerra se afirmará y proseguirá un camino para el que pone impulso ganado en la lucha” [94]<sup>962</sup>. La resolución de la guerra funciona, por tanto, de manera absoluta; de su victoria o derrota depende algo más que la simple victoria o derrota militar: “ganar la guerra, que es conquistar la categoría de hombre, la dignidad humana” [94]. Hasta que eso se haga efectivo, ellos asumen un compromiso de lealtad con el legítimo “Gobierno Español”, representante de una voluntad democrática del pueblo español y “que es hoy algo mucho más importante que un gobierno” [94]. Mientras la guerra continúe ponen su juventud, entendida “como posibilidad de esfuerzo y acción”, su arte y su literatura al servicio de “las necesidades de la lucha que, para nosotros, son hoy los fundamentos, los cimientos, del hombre” [95], pues su actuación responde al ejercicio de esta responsabilidad mayor, a “una necesidad, la de actuar en nombre de algo más importante que nuestro propio, personal y exclusivo criterio” [95]. Ganar la guerra es conquistar la nueva categoría de hombre y los nuevos valores por él ejercidos, tal como remacha el cierre de este texto:

Así, con una responsabilidad serena y una consciente y voluntaria disciplina, queremos colaborar con nuestro pueblo a ganar la guerra, a conquistar por ese único hecho, sólo y sencillamente: el hombre. [95]

---

<sup>962</sup> De nuevo la experiencia autobiográfica del noviembre madrileño es trascendental para esta comprensión: “Basta haber vivido en España. Basta, por ejemplo —y como ejemplo lo citamos solamente, ya que podían elegirse otros innumerables—, haber estado en Madrid durante los dramáticos días de noviembre para saber que todo lo que ocultaba al hombre en cada hombre, todo lo que solamente era costumbre doméstica, hábito empujancido, mezquindad cotidiana, ha sido superado por las necesidades de la lucha. Cada mujer, cada hombre, cada niño, se han sentido, en Madrid, con la muerte tan a su lado, que todo cuanto no fuese lo más elevado y noble de su conciencia, les resultaba un peso muerto, sin sentirlo” [94]

El texto de Serrano Plaja ha de entenderse en las especiales condiciones en que fue escrito y leído públicamente, pues si por un lado se trata de una reflexión sobre el papel del escritor en la sociedad que puede (y de hecho a veces así se ha hecho) actualizarse en discusiones actuales sobre el tema, por otro lado era también una toma de posición en la situación concreta de la guerra civil española y lo que la misma supuso, política y culturalmente, en el contexto internacional de la época. Los estudios de Aznar Soler y Schneider sobre el II Congreso también son reveladores de las miserias que afectaron a esta reunión de intelectuales. El congreso fue “inspirado y dirigido por organismos y compañeros de ruta del Partido Comunista, un hecho que incidió fuertemente en la selección de participantes. La izquierda antiestalinista —los trotskistas y surrealistas— ya se había visto marginada en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1935” y “naturalmente, en una época de crispación ideológica como fue la Guerra Civil Española, las posiciones de poder fueron aún más claras”, este sector no fue de nuevo tenido en cuenta como tampoco los vinculados al anarco-sindicalismo [Meyer-Minneemann, Luengo y Pérez y Effinger, 2003, 448]<sup>961</sup>. Los comentarios que en el año 1978 hace Serrano Plaja a Aznar Soler acerca de la pertinencia de los firmantes al Partido Comunista nos da también información acerca de la interpretación abierta que la misma admite:

Algunos “militantes” del PCE, como Ángel Gaos, firmaron el documento porque se le pidió la firma no en cuanto “militante”, sino en tanto intelectual perteneciente — más o menos— a la misma “juventud” que firmó el texto. Si Miguel Hernández era ya militante del PCE, cosa que ignoro, lo sería de fecha reciente” [Aznar Soler, 1987a, 384]

Y las ausencias entre las firmas de Alberti o León las justifica tanto porque por su edad no encajaban en ese grupo representativo de la juventud revolucionaria, como porque “su posición política acaso no cuadraba enteramente con algunos puntos que la ponencia, de una manera no especialmente sutil, quería dejar establecidos” [Aznar Soler, 1987a, 384-385]. Este desencaje en las comprensiones respectivas de Alberti y Serrano Plaja acerca de cuáles habían de ser las respuestas “estético-ideológicas” del intelectual revolucionario no es algo tampoco que se cifre en este año 1937, ya a partir de la reseña albertiana a

---

<sup>961</sup> Los mismos críticos recuerdan la ausencia de “Benjamin Péret, uno de los surrealistas más destacados, [aunque] se encontrara combatiendo en España en el frente de Aragón” [448]. Significativo es el dato también de que ni Rosa Chacel ni León Felipe participaran en este II Congreso [Aznar Soler, 1987a, 247 nota 482].

*Destierro infinito* se comprobaron algunas diferencias importantes que parecen haberse acrecentado.

Por otro lado está la cuestión de la relevante ausencia de Rafael Dieste entre los firmantes. Al respecto escribía Dieste en una carta del 25 de septiembre de 1973 a Francisco Caudet, que en “ese número [de *Hora de España*] mi nombre no aparece, aun cuando yo había contribuido a suscitarlo y había participado en él, no sólo como orador (en representación de Galicia) sino en varios aspectos que no es ahora momento de referir o ‘novelar’. Pues bien, don Arturo, que intervino en la confección del número, me dijo extrañadísimo: ‘Hay orden de que no figura tu nombre. Tú sabes por qué?’... ‘No, no sé nada. Pero no te preocupes’”<sup>964</sup>. En verdad, en el número octavo de *Hora de España* sí que aparece su nombre en calidad de redactor, donde no aparece es entre los firmantes de la ponencia, a la que quizás se esté refiriendo en realidad el escritor gallego, aunque no hay ninguna referencia explícita a ella. Esta ausencia en algún caso se ha explicado como consecuencia de sus simpatías trotskistas<sup>965</sup>, pero Dieste fue incapaz de conocer la razón de esta y otras exclusiones y, en esta misma carta a Francisco Caudet, sólo insinuó la sospecha de que tras estos sucesos estuviese la mano de Wenceslao Roxas [Dieste, 1983, 32].

A todas estas circunstancias se sumó la polémica ausencia de André Gide, quien había sido el presidente de honor de la primera convocatoria parisina, como consecuencia de las opiniones vertidas en su *Le retour de l'U.R.S.S* (1936) y los *Retouches à mon 'Retour de l'U.R.S.S'*, publicado en 1937 pocos días antes del comienzo de este Segundo Congreso y clara réplica de Gide a sus críticos, un episodio estudiado en numerosas ocasiones<sup>966</sup>. Episodio al que se alude porque es evidente que, entre otras muchas cuestiones, la “Ponencia colectiva” revela de forma más honda, en el plano de la comprensión intelectual, la fidelidad de Serrano Plaja con la mayoría de las tesis que defendiera en 1935 en su polémica con Bergamín, quien también por cierto defendió en la medida de sus posibilidades la figura de Gide en las difíciles circunstancias del congreso. Dicho componente, creemos que medular a la poética del autor, ha sido cuestionado en

---

<sup>964</sup> Rafael Dieste, *Testimonios y homenajes*, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Lais, 1983, p.32.

<sup>965</sup> Así lo hace Andrés Trapiello, aunque no señala ninguna fuente que justifique la afirmación, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 276.

<sup>966</sup> Véanse los estudios de Aznar Soler, Schneider y el más reciente de Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Effinger. Los textos de Gide en *Regreso de la URSS, seguido de Retoques a mi regreso de la URSS*, Barcelona, Muchnik, 1982; también *Souvenirs et voyages*, edición de Pierre Masson, con la colaboración de Daniel Durosay y Martine Sagaert, Paris. Editions Gallimard, 2001

algún caso y desde ese cuestionamiento se ha planteado una hipótesis interpretativa de la ponencia bastante más dogmática y cerrada de la que en verdad creemos ha de aplicarse. De hecho, no sólo Gide (y Malraux) están presentes tras los juicios de Serrano Plaja, también se puede detectar una coincidencia notable con algunos prepositos afines a la línea trotskista a cuya marginación pretendidamente se suma la actitud de Serrano Plaja.

Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Effinger entienden por el contrario que la oposición de Serrano Plaja al arte de propaganda no representa tanto un enlace con las tesis del Gide del año 1934, pues “este nexo, si de verdad existía, era más bien débil y, de todas formas, menos importante que el compromiso de Serrano Plaja con la lucha ‘para poder llegar al hombre’ al lado del Partido Comunista [...]. La organización racional, por la cual, según Serrano Plaja, luchaba la revolución española, implicaba, otra vez, una crítica indirecta al anarquismo libertario por su falta de organización racional y por la oposición que mostrara contra la República democrática y a favor de la Revolución libertaria” [2003, 462-463]; lo que en términos estéticos interpretan no “como una crítica implícita del Realismo Socialista [...], sino como un distanciamiento dirigido contra una poesía y un arte del momento ya llevados a la marginación por la política cultural oficial”, es decir, la oposición entre poetas de oficio y los no profesionales [2003, 464]. Aunque no se niega el distanciamiento de Serrano Plaja con este tipo de producciones, y él mismo lo dijo a entender de diversas maneras siempre que tuvo ocasión, no se acaba de entender que ello necesariamente implique la ausencia de una crítica postulada a su vez contra el Realismo Socialista, crítica que hunde sus raíces muy claramente en la deuda intelectual con Gide<sup>967</sup>. Porque si bien la ponencia deja muy clara su oposición al arte de propaganda, este tipo de praxis artística no remite sólo a esa práctica espontánea del Romancero de la guerra. La ponencia también está apuntando hacia un tipo muy concreto de poeta o intelectual de oficio cuya acción estética se limita a un cambio meramente superficial en sus producciones, aquel que simplemente alude al “símbolo” pero no a “la realidad más esencial”. Sin olvidar que este juicio global de la ponencia como texto que identifica directamente al anarquismo con las producciones de los poetas no profesionales cae en una lamentable simplificación, pues olvida tanto la variedad y complejidad de esta parte del Romancero de la guerra civil, como el hecho que la crítica realizada por Serrano Plaja es la de todo un proceso histórico-cultural en el que también se incluyen manifestaciones de las

---

<sup>967</sup> El mejor estudioso de la obra de Serrano Plaja, Francisco Caudet, destaca permanentemente en su comentario a la “Ponencia colectiva” la dependencia de los argumentos contra el arte de propaganda en este discurso con las tesis tomadas de Gide y utilizadas en la polémica del año 1934 [1984, 94-96].

vanguardias estéticas como la poesía pura o el surrealismo. Es decir, una crítica muy explícita también a esos escritores profesionales entre los que, por cierto, también se incluye el propio autor cuando alude autocráticamente al periodo de formación de esa juventud que ahora firma la ponencia.

Ceñir los términos de este texto sólo a una circunstancia tan local tampoco hace justicia para una reflexión que adquiere su justa dimensión en un contexto comparatista. Robert S. Lubar, en su repaso de la trayectoria de Alberto Sánchez, ha recordado sin ir más lejos la celebración en París, durante mayo y junio de 1936 en la Maison de la Cultura, de unos debates sobre "Réalisme et la Peinture", publicados en el mes de julio con el título de *La Querelle du Réalisme*. Las dos cuestiones claves fueron: 1) si el arte revolucionario ¿debe ser realista o no realista?, 2) si es realista, ¿qué formas o forma debería adoptar? El concepto de realismo se expandía así hacia una multiplicidad de significados, sentidos y aplicaciones concretas, desde el naturalismo al surrealismo pasando por el expresionismo, con lo que en estos momentos es forzar la realidad de los hechos interpretar toda propuesta como sometida a los principios del Realismo Socialista. La cuestión más importante en la reunión parisina fue la del debate acerca de la posición del arte revolucionario en una sociedad burguesa y su papel en el proceso general de transformación histórica y social que se estaba produciendo, otro de los sectores más importantes de la ponencia de Serrano Plaja. Debate que suscitó a su vez otra serie de interrogantes, que son trasladables a todas las producciones artísticas, y que Lubar ha recopilado:

¿Era apropiado llamar revolucionario a un arte que no tenía sus raíces en la clase dominante? ¿Hasta qué punto se podían adoptar las formas de representación burguesa como motivo revolucionario? ¿Era la cultura burguesa la condición previa para la cultura socialista dentro del movimiento dialéctico de la historia o las transformaciones en las relaciones sociales darían lugar a cambios en la forma de representación? ¿La pintura reflejaría nitidamente la vida social contemporánea o se convertiría en un campo de batalla en el que los espectadores participarían activamente en la construcción de la historia? ¿Y qué sucede con las obras de arte que adoptan una tendencia política revolucionaria dentro de los modos de producción dominantes de la sociedad capitalista?, ¿acaso no era necesario tener en cuenta la transformación funcional del ámbito institucional en el que se generan y circulan las obras de arte? [*Alberto 1895-1962*, 2001, 175].

La "Ponencia colectiva" propondrá una concepción humanista de la práctica artística revolucionaria que ha de entenderse como síntesis del proceso de maduración estética y política de Serrano Plaja y, lo que es más importante, como exponente del proceso efectivamente colectivo, que no único, por lo que respecta a una parte muy

significativa de la intelectualidad republicana española. En ella Serrano Plaja, como portavoz de este proceso, intenta elaborar un discurso que dé respuesta a las cuestiones vinculadas al arte y a la propaganda y a la posibilidad de una definición no excluyente de las prácticas de un realismo estético e ideológico. Lo cual no quiere decir que esta reflexión no estuviera sometida a imprecisiones de hondo calado y sea, en muchos casos, más una propuesta, un tanteo, una apertura de caminos, que propiamente un decálogo de los principios a seguir<sup>968</sup>.

Serrano Plaja está incidiendo también en el que constituirá uno de los principales debates estéticos de estos años treinta y de las siguientes décadas: la elaboración de una propuesta realista que no suponga una práctica estética limitada y regresiva. En uno de sus textos de finales de los años treinta, Bertolt Brecht precisaba que el realismo no era sólo un asunto literario, sino también político, filosófico y práctico<sup>969</sup>. Sin embargo, trasladados al terreno de la discusión literaria, y sin entrar ahora en el debate acerca de si el realismo es una categoría inherente al significado, al signo o a ambas cosas, parece conveniente, a fin de cuentas, centrarse en las particulares formas que se desprenden de la propuesta artística de Serrano Plaja, pues son estas formas, en todo caso, aquellas que han de hacer llegar ese realismo que no desea limitarse tan solo a un asunto literario sino también político, filosófico y práctico. En este sentido, las propuestas de Serrano Plaja, a pesar de ser emitidas desde una atalaya ortodoxa (un congreso organizado básicamente gracias al auspicio del PC), recogen toda una serie de comprensiones más cercanas a otras líneas consideradas como desviaciones del dogma del realismo socialista y todo lo que este conlleva.

---

<sup>968</sup> En este sentido, Lubar considera que el texto "proponía la idea de una 'cultura del pueblo' democrática y libre, una figura ideológica que pretendía borrar la división de clases en la sociedad española y justificar la tradición del humanismo burgués que defendía el Frente Popular y que sustentaba la Unión Soviética. [...] No obstante, no se ofrecía una definición precisa del 'pueblo' como fuerza espiritual o presencia material, como voces pasivas de una misificación rural o como participantes activos en la transformación de la sociedad. ¿Cómo se podían articular estas diferencias en un arte que rechazaba el contenido didáctico? ¿En qué momento la forma en sí se convierte en signo de conciencia revolucionaria? ¿Qué relaciones hay entre la función social y la función política de la pintura?" [*Alberto 1895-1962*, 2001, 177]. Para Lubar, el texto de Serrano Plaja recoge las principales cuestiones que el arte de Alberto intenta dirimir con su obra para el Pabellón parisino. "El pueblo español tiene un camino que ilumina una estrella". En ambos casos, asimismo, se produce la coincidencia con otro de los pilares básicos en la formación de los valores de Serrano Plaja, Antonio Machado. Red de conexiones que, en cualquier caso, refuerza la unidad de los procesos estéticos y las relaciones personales que se viene trazando desde los años treinta entre Serrano Plaja y el grupo de la "Escuela de Vallecas".

<sup>969</sup> "Sobre el carácter formalista de la teoría del realismo", en *Formalismo i realisme*, Barcelona, Ediciones 62, p. 35. O como sistematiza luego Raymond Williams, siempre hallamos unas "relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y periodos en que se organizaron o practicaron", con lo cual un análisis técnico no es aquel que puede darnos todas las conclusiones, *Marxismo y literatura* [1997, 209-212].

La comparación de algunas ideas de la "Ponencia colectiva" con el pensamiento trotskista son en esta línea reveladoras de una más que notable afinidad. Véanse sino algunas de sus principales ideas: Trotski cree que la respuesta para articular un arte verdaderamente revolucionario superador del marxismo vulgar no está en un populismo sin raíces en la tradición; también cree que se ha de evitar hacer equivalente la visión del mundo de la obra con la de una clase concreta; o que no es válido una defensa únicamente formalista que excluya a la historia; igualmente considera que la obra no puede ser sin más un documento de la lucha de clases; advirtió también contra el mecanicismo antidialéctico que se escondía tras la afirmación de que el estilo es la clase; y en cuanto al tema de la mediación del artista piensa que se trata de "analizar la individualidad del artista (esto es, su arte) en sus elementos constitutivos, y mostrar sus correlaciones" [Trotski, 1971]. Existe incluso otra comparación profundamente reveladora y casi estrictamente contemporánea a la de los firmantes de la "Ponencia colectiva", la de *El Manifiesto por un Arte Independiente*, redactado en 1938 en México por Diego Rivera, León Trotski y André Breton, uno de los textos más importantes de la vanguardia internacional<sup>970</sup>. Y sin necesidad de comparaciones tan extremas podemos hallar en otras dinámicas literarias de la época planteamientos muy similares. No sólo en Francia, como ya se ha visto, también

---

<sup>970</sup> *El Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, fechado en México el 25 de julio de 1938, se publicó en la *Partisan Review*, II (1938), recogido por Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 486-491. De la confrontación de ambos textos se pueden extraer una iluminadora lista de convergencias y divergencias que apuntan con ello a la moderación que en varios niveles conllevaba la determinación del compromiso político de Serrano Plaja pero también el grado de coincidencia en cuestiones como la consecución de un arte revolucionario basado en la libertad del artista y de la práctica estética: "El escritor —dice Marx— debe naturalmente ganar dinero para poder vivir y escribir, pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero... El escritor no considera de ninguna manera sus trabajos como un medio. Estos son de aquéllos fines en sí, que constituyen un poco un medio para él mismo y para los otros, y el escritor sacrifica --si es preciso-- su propia existencia a la existencia de éstos... La primera libertad para la prensa consiste en no ser una industria...". Es más que nunca oportuno valerse de esta declaración con aquellos que pretenden sujetar la actividad intelectual a fines extraños a la actividad misma y, despreciando todas las determinaciones históricas que le son propias, controlar, en función de presuntas razones de Estado, los términos del arte. La libre elección de sus temas y la absoluta no restricción en lo que hace al campo de sus exploraciones constituyen para el artista un bien que él tiene derecho a reivindicar como inalienable. En materia de creación artística importa fundamentalmente que la imaginación escape a cualquier restricción, que no se deje imponer falsas reglas bajo ningún pretexto. A aquellos que inciten, hoy o mañana, a consentir en que el arte sea sometido a una disciplina que consideramos incompatible con sus medios, oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de hacer valer la fórmula: todo está permitido en arte. [...] Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen intelectual socialista de planificación centralizada, para la creación intelectual ésta debe, desde el principio, establecer y asegurar un régimen anárquico de libertad individual. Ninguna autoridad, ninguna restricción, ni la más mínima traza de órdenes.[...] Consideramos que la tarea suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista puede servir a la causa de la lucha emancipadora solamente si está comprometido subjetivamente de su contenido social e individual, solamente si transmite el sentido y el drama en sus obras y si trata libremente de encarnar artísticamente su mundo interior" [489-490].

los poetas ingleses, pongamos por caso, se vieron sometidos a semejantes contradicciones. Stephen Spender, en su libro de memorias *World within World* de 1951, apuntaba lo siguiente:

Crear que mi libertad individual podía ganar en fuerza si a la vez me identificaba con las fuerzas "progresistas" era diferente a creer que mi vida entera debía convertirse en instrumento de unos medios decididos por líderes políticos. Pude comprender que dentro de la lucha por un mundo más justo existe otra lucha, entre el individuo que se preocupa por los valores duraderos y aquellos dispuestos a utilizar todos y cada uno de los medios a su alcance para su meta, incluso para el bien. Aun dentro de la buena causa social existe el deber de luchar por la preeminencia de la conciencia individual... el individuo no ha de ser engullido dentro del concepto del hombre social. [apud Kernode, 1990, 74]

La modulación de estos conflictos está presente en el texto del español y nunca deja de ser tenido en cuenta, los poemas de *El hombre y el trabajo* dan buena cuenta de ello. Es cierto que la poesía de Serrano Plaja se aleja de la práctica habitual del Romancero, pero también lo es que las cuestiones que responden a esta práctica distinta no obedecen a una simple réplica contra este tipo de composiciones, sus orígenes están en condicionantes muy anteriores a la guerra civil. Carlos Blanco Aguinaga dedicaba las páginas finales de su ensayo sobre la modernidad al papel ejercido desde la periferia modernista por el episodio histórico de la guerra civil española sobre el cual ya se hizo alusión. Y refiriéndose en concreto a este Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, alude a la "Ponencia colectiva" como uno de los discursos que recogió "muy críticamente, muchos de los aspectos centrales y de la problemática de los principios del arte no autonomista, esa cara del modernismo de la cual prefiere no hablar la cultura hegemónica" [1998, 125]. La guerra civil española también reprodujo algunas cuestiones que se habían manifestado asimismo en otros procesos históricos como la revolución mexicana o la soviética y que están implícitos en la reflexión general de la ponencia, muy especialmente ese "esfuerzo por borrar las harreras entre lo culto y lo popular que el llamado 'modernismo' había erigido" [1998, 124]. Este esfuerzo se concretó en el mantenimiento del proyecto de extensión cultural que venía caracterizando la política cultural republicana durante los años de la guerra civil, un proyecto en el que los intelectuales y poetas contribuyeron de una manera efectiva más allá de las limitaciones que su conciencia de clase y formación burguesa pudiese suponer.

Como ha explicado Serge Salatin, las vanguardias políticas desarrolladas en los años treinta suponen el auge y radicalización de lo ideológico que hace que la *intelligentsia*

europea se tenga que enfrentar al reto de la “búsqueda de una *adecuación* entre la eficacia extraliteraria y la exigencia estética, en la necesaria adecuación entre un *progreso* estético (que paradójicamente se realizó a partir de una rechazo drástico de lo real) y un *progreso* humano y social. Esta es la problemática que deben resolver, individual y/o colectivamente, todos los ‘productores artísticos’” [1993, 108-109]. Años antes, en su clásico estudio sobre el Romancero, había situado los planteamientos de la “Ponencia colectiva” en relación con la ya mencionada “problemática de la ruptura”, ya que piensa que es en ella donde cobra su verdadero alcance una reflexión teórica como la propuesta por esta reflexión genérica. Primero, porque es de los escasos textos que plantean una argumentación no sólo sobre la adhesión ideológica de los intelectuales, sino, segundo, también sobre cómo puede proceder esa adhesión en el acto mismo de la escritura. Considera Salaün que este problema quedaba esbozado “con timidez aún y toda una ganga de imprecisiones ideológicas (resultado de una necesaria síntesis entre esos individuos que todavía no han conseguido el mismo nivel de conciencia política, sin hablar de la “manía” de la crítica española de vacilar entre el rigor y el efectismo oratorio), pero era un esbozo prometedor. [...] Pese a sus insuficiencias, esta Ponencia representa el esfuerzo de un grupo para superar su heterogeneidad, para erigirse en la voz ‘orgánica’ de un proceso histórico (así es como se debe interpretar su referencia a Marx) y para conciliar su actividad creadora con la naturaleza social e ideológica del mundo” [Salaün, 1985, 375-376]<sup>971</sup>. Por eso no parece exagerado interpretarla como el cierre, inmaduro como consecuencia de la violencia histórica con el que se vio interrumpido, de todo el proceso que, vinculado con la práctica del arte revolucionario, venía desarrollándose en la sociedad artística española y parte de la hispanoamericana.

La “Ponencia colectiva” no es una reflexión aislada ni tampoco subversiva, pero sí a contracorriente de algunos (no todos) mecanismos oficialmente reconocidos e impuestos. De hecho plantea en su nivel más significativo varios conflictos casi inevitables para muchos de los artistas que, de una u otra manera, abrazaron, en su sentido más amplio, la revolución. Porque la cuestión de fondo con la que polemiza el texto de Serrano Plaja, así como el conjunto de su actividad vital e intelectual de la guerra civil, es la misma que actúa como eje estructurante del arte revolucionario: cómo conciliar esa voluntad de ruptura

<sup>971</sup> Asimismo opina que el texto recoge de manera evidente esta “exigencia de ruptura” aunque “quedan ambigüedades significativas todavía: la referencia ‘al sentimiento’ y la apreciación del problema formal (la oposición forma/fondo sigue rigiendo el análisis, paralizándolo)”. Pero también señala que “en realidad la ruptura se materializa menos en los planteamientos teóricos que en las obras mismas de algunos poetas” [1985, 376-377].

histórica, política y vital con la práctica artística, cómo adecuar arte y vida en una unidad dialéctica mayor que sea efectiva para todos los órdenes del individuo y del discurso. La "Ponencia colectiva" ha dejado muy claro que no basta un simple cambio de los temas o de los símbolos, ello no garantiza en absoluto una ruptura y más bien representa un claro riesgo de involución y estancamiento. Al mismo tiempo es evidente que la formación marxista del autor le lleva a una práctica muy cercana al intelectual orgánico que tan claramente definió Gramsci. Articulación que la guerra no hace sino intensificar pues pasa a ser una cuestión trascendental para la consecución de una victoria militar de la que depende todo el sistema de acción y pensamiento desglosado. Por ello, la ponencia termina destacando la adhesión a toda una serie de organizaciones, una argumentación que responde al organismo tradicional que construye la integración del intelectual revolucionario en el Partido Comunista, la institución que recoge y somete a análisis la voluntad de ruptura histórica que define a las masas proletarias<sup>972</sup>. Aunque es evidente las limitaciones de Serrano Plaja en este punto si se compara su trayectoria con la de exponentes máximos de este proceso como César Vallejo, su propuesta, incluidos errores e imposiciones no superados, ha de situarse en este contexto<sup>973</sup>.

Serrano Plaja, como otros de sus compañeros del grupo *Hora de España*, se colocan en el cruce de caminos de los años treinta que ya en 1934 describe Walter Benjamin en su diagnóstico sobre el intelectual y su relación con la sociedad burguesa. En este ensayo, Benjamin responde a la pregunta, planteada desde la situación especial del intelectual, de "¿a qué necesidad del hombre corresponde la acción revolucionaria?" recurriendo también él al ejemplo de Malraux: "Corresponde, desde luego, a su soledad.

---

<sup>972</sup> Véase Antonio Gramsci, "El Partido Comunista", en *La formación de los intelectuales*, traducción de Ángel González Vega, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1974, pp. 37-53.

<sup>973</sup> Salasún apunta varias citas de *El Arte y la Revolución* de Vallejo para remarcar esta voluntad del poeta revolucionario de igualar los órdenes de la vida y el arte: "Para nosotros no hay separación entre las ideas de un hombre y sus actos, como sucede en el mundo burgués. Ideas y actos, espíritu y materia, es una sola cosa" [apud 1985, 379]. Por lo que, concluye Salasún, "su acto de escritura debe pues representar un lugar de comprometimiento, sino su compromiso político no deja de ser un esqueleto vacío. [...] En esta óptica, el recurso a la realidad (el realismo) viene a ser la evocación de todo lo que compone la naturaleza profunda de las cosas, la armonía de la razón y de lo sensible, de la conciencia y de la acción. Pero esta armonía nunca está dada de antemano (por la receta formal y menos aún por la temática), es un combate, una conquista de cada poema, de cada acto de comunicación. Así, incluso en plena guerra, los poemas de Vallejo, épicos ya que la historia los eleva a esta función, no contienen ese maniqueísmo primitivo que aflora en tantas composiciones del Romancero. Cada obra tiene que aportar algo, una perspectiva útil para el hombre [...]. Todo mensaje ha de dar una visión dinámica que prolonga (y que no reproduce pedestremente) la concepción del hombre propia de las teorías revolucionarias: el hombre pequeño y a la vez sede de una totalidad. [...] Se desemboca así 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, 379-380).

Pero en tanto que, con Malraux, alza a ésta a esencia de la 'condition humaine', estorba la visión de otras condiciones muy distintas, dignas en sumo grado de estudio, y de las cuales resulta la acción revolucionaria de las masas<sup>974</sup>. Esta perspectiva de largo alcance se puede completar con algunas interpretaciones que contemporáneamente han realizado algunos autores como herederos de algunas premisas defendidas en la "Ponencia colectiva".

Luis García Montero es probablemente quien más ha insistido en la elaboración de una lectura histórica de algunos discursos poéticos que permita establecer algunos niveles de continuidad. Para García Montero, el gran mérito de la "Ponencia colectiva" es que, en la inercia plena de la guerra, "estos escritores jóvenes mantienen una apuesta por el conocimiento de la realidad, sin abandonarse al irrealismo dogmático", y tras citar aquel fragmento del texto donde se alude a la complejidad del tratamiento de los obreros en tanto que "hombres con pasiones, con sufrimientos...", cifra la aludida no "colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo", como la "reivindicación de la intimidad desde una perspectiva histórica"<sup>975</sup>. Dicho acercamiento a la intimidad contaba con otras posibilidades que fueron muy transitadas también por parte de otras líneas poéticas, un regreso al intimismo que "imponía la mitificación sentimental del pasado y un diálogo doloroso, sacrificado, intemporal, con la realidad" (Rosales, Panero, Vivanco...), mientras que la "reivindicación de la intimidad como campo de debate ideológico era, pues, una toma doble de postura, que se alejaba al mismo tiempo del trascendentalismo individual y de la sociología despersonalizada" [Barral, 1997, 51], alternativa que García Montero utiliza como engarce entre la poesía social y la posterior revisión que de sus principios se realizan desde trayectorias como las de Gil de Biedma, Costafreda, González, etc.

Esta revisión de la intimidad está apuntando de facto a un ámbito que venía siendo investigado antes de la guerra civil pero que el estallido de la misma favoreció en sus condiciones al mismo tiempo de inestabilidad y de condición de posibilidad. El borrado de fronteras al que antes se hacía alusión no afecta sólo a un orden de comprensión cultural, también se manifiesta en categorías sociales e históricas y, en este sentido, en ocasiones se pudo experimentar una radicalidad en la ruptura de las fronteras que tradicionalmente venían separando las esferas de lo público y lo privado. Trotski indicó tempranamente, ligando al igual que ocurre en la ponencia los temas de la tradición y el dogmatismo

---

<sup>974</sup> "Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente" (1934) [Benjamin, 1971, 98].

<sup>975</sup> Luis García Montero, "La edificación de una verdad", introducción de su edición a Carlos Barral, *Diario de "Metropolitano"*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 50.

fornalista y temático de las distintas propuestas de arte revolucionario, las contradicciones tanto de la línea de aquellos que defendían un arte escrito por y/o para obreros, como la de los que planteaban una ruptura absoluta con el pasado cultural burgués. Prescindir, como hace el futurismo, “de la antigua literatura individualista, no ya por lo anticuado de sus formas, sino también porque contradice la naturaleza colectivista del proletariado” es ignorar

el carácter dialéctico de la contradicción existente entre lo individual y lo colectivo. No existe ninguna verdad abstracta, parecen decir, con excepción de la antinomia ‘individualismo-colectividad’. Por puro individualismo una parte de los intelectuales prerrevolucionarios se precipitó en la mística; otra parte chapoteó en la caótica línea futurista, y cuando se vio presa de la revolución, dicho sea en su honor, se aproximó al proletariado. Pero si estos últimos transmiten a los obreros el amargo sabor individualista que les quedó en la boca, no se les podrá absolver del todo del pecado ‘egocéntrico’. La verdadera desgracia es que el obrero común resulta inmune a esta enfermedad. El individuo proletario nos se ha formado y diferenciado suficientemente de su masa. Lo más valioso y sustancial del crecimiento cultural cuyo punto de partida somos, es el incremento de la calificación objetiva y de la conciencia subjetiva de la personalidad. Sería verdaderamente pueril sostener que la literatura burguesa resulta nociva para la solidaridad de una clase. Lo que Shakespeare, Goethe, Pushkin o Dostoyevsky darían al obrero es, antes que nada, el concepto de la complejidad psicológica del hombre, de sus pasiones y sentimientos, comprenderá entonces con más profundo y elaborado sentido, sus fuerzas físicas, la intervención del instinto, etc. Y el resultado será un enriquecimiento interior. [...] El proletariado [...], no puede emprender la construcción de la nueva cultura antes de haber recogido y asimilado elementos de la antigua. [...] No hay movimiento progresivo alguno para la nueva clase sin mirar hacia atrás, a los jalones culminantes del pasado.<sup>976</sup>

Ya Raymond Williams, en *Marxismo y literatura* recordaba que “dentro de la tradición marxista, los conceptos separados de ‘individuo’ y ‘sociedad’ se hallan radicalmente unificados, aunque ello ocurre recíproca y dialécticamente”; y para demostrarlo citaba un fragmento de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* que parece conveniente recoger para aplicar sobre la producción de Serrano Plaja los conceptos de fondo que la sustentan:

Es necesario sobre todo evitar postular una vez más a la “sociedad” como una abstracción que se enfrenta al individuo. El individuo es un *ser social*. La manifestación de su vida —incluso cuando no aparece directamente en la forma de una manifestación social, realizada en asociación con otros

---

<sup>976</sup> León Trotski, “La política del Partido en el arte”, en *Literatura y revolución* (1924) [Sánchez Vázquez, 1970, tomo II, 378-379]. Véase también “El partido y los artistas” (1924) [Trotski, 1971, 127-143].

hombres— es en consecuencia una manifestación de la *vida social*... Aun cuando el hombre es un individuo *único* —y es precisamente su particularidad la que lo convierte en un individuo, un ser social realmente *individual*—, es igualmente la *totalidad*, la totalidad ideal, la existencia subjetiva de la sociedad tal y como es pensada y experienciada [1997, 22].

No resulta extraño que Serrano Plaja se explayase algo más sobre el tema de la intimidad cuando, ya en el exilio, dedique en 1944 uno de sus ensayos a la reflexión sobre el realismo español<sup>977</sup>. La concepción popular que define a España es el realismo y el sentido realista es el “rasgo más característico que España da al mundo”, manifestado en dos vías de expresión como son la mística y la picaresca que “las dos máximas expresiones de lo español” que son Cervantes y Velázquez han sido capaces de tener en cuenta simultáneamente [12-13]. Tomando como concepto de realismo la definición dada por Vossler en sus estudios sobre el Siglo de Oro [15-16], Serrano Plaja considera que el modo artístico en que se manifiesta el realismo en España:

se identifica con la propia intimidad. En la transposición aludida, todo artista aparece en posesión de una intimidad peculiar, como en carne viva, que necesita, para expresarse sin que su pudor se resienta, asumir ciertas formas generales que impliquen su caso particular. Dicha impersonal generalidad, que el artista toma de lo que se ha dado en llamar realidad cotidiana, al aparecer al servicio de la experiencia íntima y personal del artista, forma, según Vossler, el realismo artístico. [17]

Pero acudiendo a uno de los juicios de Unamuno acerca del pudor de los españoles, pudor que les impediría este tipo de transposición, Serrano Plaja concluye que “para poder expresarse, lo que hace es proceder a la inversa, no volcando su intimidad en la realidad, sino haciendo de ésta, sintiendo la realidad como su propia intimidad” [19], lo que lleva a una confusión en el orden de la percepción de ambas esferas: “de ahí, digámoslo de una vez, ese no poder (‘no poder’, que no es aquí incapacidad negativa, sino afirmativo poder de voluntad) distinguir bien dónde empieza la realidad y dónde termina la intimidad” [19-20]. No interesa ahora la interpretación que sobre la historia y la esencia del español realiza Serrano Plaja desde la exposición de esta tesis, aunque sí vale la pena recordar que para el autor eso lleva a una radicalidad tanto en la entrega como en la renuncia y a una expresividad exterior silenciosa que “tiene que ver, y mucho, con todas las epopeyas españolas”, desde la “conquista” americana hasta la guerra civil, pues la entrega absoluta

---

<sup>977</sup> *El realismo español. Ensayo sobre la manera de ser de los españoles*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, PHAC (Cuadernos de Cultura Española, 23), 1943, 96 pp. [Según el pie de imprenta se terminó de imprimir el 23 de mayo de 1944].

lleva a considerar, por ejemplo, que “tal guerra es la suya, individual, concreta” y “esa lucha viene a ser él mismo, al convertirse en su propia intimidad” [22]<sup>978</sup>.

Esta mezcla de idealismo y materialismo, muy frecuente en la crítica marxista, se concreta a menudo en nociones románticas, un romanticismo revolucionario que, por otro lado, apunta, aunque sea a veces de manera muy vaga o imprecisa, hacia lo que Raymond Williams pudo definir como “estructuras del sentir”. Es decir, partiendo del principio de que toda conciencia es social, se produce una tensión inevitable entre dos tipos de conciencia que son casi siempre diferentes, “la conciencia práctica” y la “oficial”, pues “existen las experiencias, para las cuales las formas fijas no dicen nada en absoluto, a las que ni siquiera reconocen” [Williams, 1997, 153]. Un concepto teórico que parece especialmente rentable para un mejor entendimiento del funcionamiento de binomios como los de la soledad y la comunión, la intimidad y lo histórico, lo privado y lo público así como para el conocimiento de la tradición como elemento dinámico.

El humanismo revolucionario de Serrano Plaja parte, pues, de algunos principios fundamentales, pero quizá el más relevante sea el de esta defensa de la individualidad como entidad no conflictiva con lo colectivo. Y ahí de nuevo el papel desempeñado por Antonio Machado es fundamental, demostrándose otra vez esa dialéctica con la tradición defendida en la ponencia. El propio Machado sintetizaba esta línea axial de su pensamiento en su texto “El poeta y el pueblo”, reproducido en numerosos lugares, por ejemplo en las páginas introductorias a la antología *Voces de España*, preparada por Octavio Paz y en la que Serrano Plaja contribuye con su “Canto a la Libertad”<sup>979</sup>. Aludiendo a Juan de Mairena, Machado recuerda entonces que ante la pregunta de si el escritor ha de escribir a las masas su respuesta fue:

---

<sup>978</sup> De hecho, el resto de este ensayo repasa distintas manifestaciones de esta comprensión del realismo (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, el Greco, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes) para concluir en su último capítulo con “El realismo vivo. La tradición en el pueblo. La guerra española. Una familia de Fuente Ovejuna”, sección que recoge varias anécdotas de la guerra civil y el exilio recién estrenado en la frontera francesa. Por descontado, la reflexión sobre la intimidad y su puesta en práctica poética no se abandona en su obra posterior, pero evidentemente sufre una reformulación progresiva hacia la interiorización a medida que la introspección rememorativa y metafísica van ganando terreno en detrimento de sus pasadas bases ideológicas.

<sup>979</sup> *Voces de España. Breve antología de poetas españoles contemporáneos*, selección y notas de Octavio Paz, México, Letras de México, 1938. Es el mismo texto de su intervención en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas el 10 de julio de 1937 en Valencia, también publicada en el mismo número de *Hora de España* que la “Ponencia colectiva” y que, de hecho, no hace sino recoger la línea de su pensamiento expuesta y defendido en momentos anteriores en su *Juan de Mairena*, que a lo largo de 1935 había ido publicando en el *Diario de Madrid*. Sobre la afinidad de esta antología con las premisas del grupo Hora de España véase James Valender, “*Voces de España: una antología de Octavio Paz*”, en A.A.VV., *Más allá de lo moral*, México D.F., 1996, pp. 117-129.

Existe un hombre del pueblo que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa no existe: las masas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido con relación a unidad de volumen. Desconfiad del "tópico masas humanas". Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo: de la burguesía capitalista que explota al hombre, y necesita degradarlo. [13]<sup>980</sup>

Con estas declaraciones Machado se situaba en el epicentro de buena parte de los debates básicos de estos años: arte de masas, compromiso del intelectual y del artista, la posibilidad de construcción revolucionaria de una sociedad de masas, las relaciones de arte y el realismo, del arte y de la política, la unión de lo popular y lo nacional... Por descontado, estas cuestiones se vinculan a otros de los ejes del pensamiento machadiano, como el que descubre que la metafísica que encierra toda poesía es la de la "heterogeneidad del ser" donde las conciencias individuales son las únicas realmente existentes y que sólo pueden definirse en la siempre fracasada búsqueda del otro<sup>981</sup>. Fijémonos, además, cómo las opiniones de Machado se insertan en una red de conceptos que son muy parecidos a los de los principales modelos intelectuales manejados hasta entonces: la idea de comunión, por ejemplo; la conquista de la tradición como un medio de actualización presente, es decir

---

<sup>980</sup> Conviene recordar asimismo el texto de Juan Ramón Jiménez que precede al de Antonio Machado en *Voces de España*, pues en él, desde premisas distintas, se realiza una defensa del mismo principio de individualidad que ilumina también el arraigo de esta convicción en el entramado teórico de Serrano Plaja. Así, para Jiménez, "el hombre por el que lucha el pueblo español" es aquel que "debe recobrar del progreso, con o contra el progreso, y por su propia rueda, su lógico tamaño, su fuerza misma, su auténtica individualidad. Lo social no puede ser una enfermedad para el hombre, como lo es ahora, sino una inmunidad. Sin su aliento, su proporción, su libertad nada puede, aunque parezca que pueda mucho, el hombre. El estado normal, justo, efectivo del progreso general es aquel en que todos seamos 'aristócratas', digo 'sencillos seres de profundo cultivo interior', aquel en cuya raza el hombre no parezca, no pueda parecer pequeño, cansado ni preso" [16-17]. Claro que lo que no puede adecuar ahora Serrano Plaja son estas ideas con una práctica poética que defiende la individualidad desde estas premisas, necesita de un modelo más dúctil a las necesidades y urgencias de la guerra pero también, y es esta una conclusión a la que había llegado antes del estallido de la guerra y que por tanto no es consecuencia de ella sino que más bien se ve afectada muy profundamente por la misma, a las exigencias de una indagación en la identidad que flaga de la misma una categoría compatible con la conciencia social e histórica que define al individuo.

<sup>981</sup> Otros textos de integrantes del grupo *Hora de España* recogen este catálogo de cuestiones: así lo demuestra la lectura de los ensayos de Sánchez Barbudo para *Hora de España*, "La adhesión de los intelectuales a la causa popular" en el número VII o "Sobre la 'Advertencia a Europa' de Thomas Mann", en el XIV; de Rafael Dieste, "Desde la soledad de España (sobre la vida del espíritu)", XIII; de María Zambrano, como su reseña a "'La guerra', de Antonio Machado" del número XII...

histórica; la alusión a la conciencia como categoría histórica y, por tanto, política; la idea de pueblo entendida como una suma de individualidades; el humanismo...<sup>982</sup>

Antonio Machado y su adecuación a los nuevos determinantes de la guerra también ayudan, pues, a entender muchas de las cuestiones que afectan al pensamiento de Serrano Plaja. Es sabido que una de las líneas desarrolladas por Juan de Mairena era la del intento de armonización de la objetividad y la subjetividad, del espíritu y de la materia, y ya algo se dijo de lo útil que en ello fue su aprovechamiento del krausismo y la revelación del socialismo tolstoiano y la traslación de que estos elementos efectúa en su propuesta de lectura del comunismo. El punto de vista de Machado, más allá de su voluntad armonizadora, se decanta sin duda más por un componente espiritual que materialista, pero es precisamente este desequilibrio el que favorecerá en Serrano Plaja una comprensión del marxismo y del materialismo histórico sustancialmente distinta de otras. Si Antonio Machado ya había demostrado con anterioridad a la guerra que para él el materialismo histórico no era incompatible con algunos de los valores espirituales del pasado, ¿cómo no entender en esa dirección la presente defensa de la tradición que postula Serrano Plaja?<sup>983</sup>. Ahora bien, en Machado no puede encontrar Serrano Plaja aquello que le falta o que se manifiesta de forma titubeante o tardía, aspectos como esa tendencia a que “el análisis sociológico a menudo qued[e] en segundo plano, cuando no se esfum[a]”, o su involuntaria tendencia en ocasiones a la desideologización del discurso político, tal y como aprecia Francisco Caudet [Machado, 1999, 47-57]. Lo que no obsta para que Machado sea al

---

<sup>982</sup> Serge Salatin anota la coincidencia de los procedimientos machadianos con la general predilección por la epopeya durante el trienio 1936-1939 como medio expresivo. Para Machado, como para muchos de los integrantes de *Hora de España*, “la comunión afectiva y cultural con la historia, indispensable, tiene como corolario la búsqueda de una respuesta estética. El arte no puede renunciar nunca a la investigación”, un propósito en el que “la inflación épica de la guerra se alimenta de la tradición, a la vez como patrimonio o humus y como tensión creativa. Machado tenía que conculgar con todo esto y con el aforismo de Malraux: “la tradición no se hereda, se conquista””, Serge Salatin, “La epopeya según Antonio Machado (1936-1939)”, en Paul Aubert (ed.), *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, Madrid, Casa Velázquez / Fundación Antonio Machado, 1994, pp. 413.

<sup>983</sup> Porque Machado, no se olvide, hizo pública su defensa sin fisuras del proceso revolucionario vivido en Rusia que ahora parecía desplazarse a España, pero esta defensa se ejecuta desde la creencia que existe un elemento que se halla por encima de lo que hace comprensible, justificable y defendible a este proceso. Elemento que encuentra en los grandes nombres de la cultura rusa como Dostoievski o Tolstoi y en aquello que descubre en las vidas de los personajes de sus obras, el que parezcan “movidas por un resorte esencialmente religioso, una inquietud verdadera por el total destino del hombre”. Por eso para él si bien la “Rusia actual, que a todos nos asombra, es marxista”, también es “mucho más que marxismo”, pues “ha pretendido utilizar el marxismo en su mayor pureza, al ensayar la nueva forma de convivencia humana, de comunión cordial y fraterna”, “Sobre la Rusia actual”, *Hora de España*, IX (septiembre de 1937), pp. 5-11. Y es que, como explicara Mairena a sus alumnos, “el marxismo, por muy equivocado que esté, en cuanto pretende señalar una verdad, en medio de un diluvio de mentiras, tiene un valor ético indiscutible”, “Habla Juan de Mairena a sus alumnos”, *Hora de España*, VI (julio de 1937), pp. 7-12. Cita por Juan de Mairena II (1936-1938) [1995, 55].

mismo tiempo quien pueda aportar alguna idea decisiva en este territorio, como indica el mismo Caudet, en la línea de una concepción de la cultura al servicio del hombre que venía defendiendo desde bastante antes de la guerra. Aquí sí que Machado y Serrano Plaja coinciden casi de forma absoluta. Su insistente separación entre individuo y masa obedece a la idea de que la sociedad futura que repare las injusticias del presente ha de partir de un individuo que haya desarrollado al máximo sus capacidades y que, por tanto, en ningún caso haya sacrificado su individualidad en aras de una colectividad informe. Por eso él no escribe para las masas y sitúa ahí para el arte —y ahora regresamos al ámbito de lo poético y al discurso leído en Valencia— el punto crítico en que la poesía se halla en la actual circunstancia histórica:

Muchos de los problemas de más difícil solución que plantea la poesía futura —la continuación de un arte eterno en nuevas circunstancias de lugar y de tiempo— y el fracaso de algunas tentativas bien intencionadas, provienen, en parte, de esto: escribir para las masas no es escribir para nadie, menos que nada para el hombre actual, para esos millones de conciencias humanas, esparcidas por el mundo entero y que luchan — como en España— heroica y denodadamente por destruir cuantos obstáculos se oponen a su hombría integral, por conquistar los medios que les permitan incorporarse a ella. Si os dirigís a las masas, el hombre, el cada hombre que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda.<sup>984</sup>

En este discurso de clausura, por tanto, Machado sintetizó gran parte de sus principales preocupaciones de los últimos años. No es nada difícil imaginar la emoción y satisfacción que sentiría Serrano Plaja al comprobar que su apuesta machadiana de unos pocos años atrás hallaba ahora su plena vigencia en 1937. Porque Machado estaba indicando, cuanto menos, dos objetivos prioritarios de toda creación estética: el tipo de receptor para el que se escribe y el destino que el contenido de esa creación estética ha de tener. El receptor es esa individualidad ya citada. La finalidad también la ha definido Machado poco antes en este mismo discurso: “Para nosotros, defender y difundir la cultura es una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido. Y mientras mayor sea el número de despiertos...” [Machado, 1995, 62]. Por tanto, al concepto de hombre masa, que es un creación burguesa,

---

<sup>984</sup> “Sobre la defensa y difusión de la cultura. Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores”, *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 13-19, en *Juan de Mairena II* [1995, 64].

se debe oponer una idea revolucionaria del arte entendida como creación de objetos para el conjunto de la sociedad que explotaran los recursos espirituales del pueblo español<sup>985</sup>.

También García Montero, siguiendo en parte las tesis de Juan Carlos Rodríguez, ha señalado como debate esencial del pensamiento contemporáneo el de la relación entre individuo y sociedad. Su resolución ha sido la de una división de las esferas pública y privada fundada por el pacto social; división que, a la inversa ocurre con el stalinismo cuando se produce la "sacralización de lo público" y una negación de "la individualidad por decreto" [García Montero, 1993, 10]. En su momento ya hicimos referencia al alcance de esta problemática en medio de las discusiones acerca de una poesía revolucionaria. Recordemos que, según recoge García Montero, de esta manera, la individualidad no se pudo analizar históricamente ni tampoco se pudo enunciar un "concepto de individuo diferenciado de la subjetividad burguesa" [1993, 10], e incluso se acabó considerando la individualidad como "un espacio reaccionario" [1993, 14]. Para García Montero la "Ponencia colectiva" anunciaba con lucidez estas cuestiones que no iban a ser atendidas durante muchos años en la poesía de posguerra del interior. Serrano Plaja reivindicaba "la vuelta a la realidad no afeitada y la toma en consideración de las intimidades personales, como un punto de partida de experiencias coherentes" [1993, 17]; y señalaba el punto clave donde han de situarse los debates teóricos: "la división entre lo privado y lo público sólo existe en el imaginario psicológico del pensamiento burgués. En la práctica histórica no existe un ámbito privado sin mancha, al margen de la realidad, porque los individuos están contruidos por la historia" [1993, 18]. Por ello puede concluir García Montero su particular comprensión de la después reiteradamente denominada poesía de la experiencia a partir de modelos como Cernuda o Gil de Biedma, aquel discurso que no sólo se basa en la experiencia sino que construye "materialmente un texto capaz de reproducir esa experiencia, un poema donde los hechos no fuesen simplemente algo contado, sino algo que se presenta sucediendo, vivo sentimentalmente. De este modo los poemas son capaces de conseguir un grado de necesidad y de verosimilitud imprescindible para afectar realmente al lector y para convertirse, por tanto, en un hecho literario completo" [1993, 22].

---

<sup>985</sup> Desde esta premisa, como recuerda Lubar, "se presentaba el propio acto creativo como la panacea contra la cultura antifascista. Sin embargo, el problema no había desaparecido: ¿cómo podía una sociedad de masas comprender, con plena autoconciencia, su identidad colectiva como pueblo y alcanzar el nivel de cultura universal?" [2001, 180]. Véase también el artículo de Valeriano Bozal, "Arte masas y arte popular (1928-1937)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 433-436 (julio-octubre de 1986), pp. 745-762.

Esta cuestión excede con mucho los objetivos de este apartado. Sin embargo, sin entrar ahora a enjuiciar críticamente lo que implica el término “poesía de la experiencia”, el punto señalado por García Montero permite una inserción de esta poética de Serrano Plaja que va más allá de lo que puedan ser cuestiones meramente coetáneas. Francisco Caudet es de la opinión, al señalar la profunda dependencia de *El hombre y el trabajo* con el proceso histórico español que desde 1917 había entrado en una profunda transformación, que “parece vano comparar o relacionar la poesía de *El hombre y el trabajo* con la llamada poesía social, hecha en España a partir de los años 50. La sociedad española de esas fechas no estaba en una coyuntura capaz de producir una poesía como la de Serrano Plaja. A mi modo de ver, el cabal estudio de la poesía peninsular de posguerra ha de tener en cuenta la estructura económica, política y social del país. En 1939 se rompe un proceso y una continuidad” [I.XXVI, n. 59]<sup>986</sup>. Rafucci de Lockwood sí indicaba enlaces de Serrano Plaja con la llamada poesía social. Por ejemplo mencionaba las ya comentadas similitudes con Celaya, aludía a la similitud de sus “cuadros descriptivos” o de carácter “costumbrista social” con otros posteriores de poetas como Rafael Morales o Ángela Figuera Aymerich [1974, 108-110] e interpretaba todo ello como un elemento de continuidad: “El propósito de comunicación que proponen los poetas de hoy, haciendo que su poesía hable en forma sencilla al hombre común, es una afirmación de la esperanza en una posible unión humana. La comprensión mutua no será a través del trabajo, como en Serrano Plaja y Gabriel Celaya, pero, como ellos, será respondiendo a los lazos de humanidad común entre los hombres. Ese es el propósito último de los cuadros sociales de Rafael Morales y Ángela Figuera, y de la sátira social de Blas de Otero” [1974, 106]. Ambos juicios tienen su parte de razón y afectan tanto a la dinámica de la poesía de posguerra en el interior como a la desarrollada en el exilio. Porque en gran medida, la construcción interpretativa de estos periodos se cifra en la voluntad reconstructora y de continuidad cultural y de la constatación reiterada de las dificultades e imposibilidades para establecer esta reconstrucción y esta continuidad<sup>987</sup>.

En cualquier caso, podemos concluir con aquello que Claude Le Bigot ha destacado en alusión a la “Ponencia colectiva”, el hecho que en ella hallemos una “aspiration à vouloir traduire esthétiquement la lutte héroïque de tout un peuple” a pesar de

---

<sup>986</sup> Esta nota desaparece en la edición revisada de este prólogo [*Las cenizas del Fénix*, 1993, 239-281].

<sup>987</sup> Sobre esta compleja cuestión, que viene siendo abordada desde hace relativamente poco tiempo, remito al seminal estudio de Carlos Blanco Aguinaga “La primavera (perdida) y la Historia” [1995]. Véase también la introducción del capítulo VI del presente trabajo.

lo comprensible que era que en la situación de guerra el problema de la responsabilidad del escritor viniera a suplantar las cuestiones de técnica literarias. Esta aspiración se ha de entender como una "tentative pour harmoniser une interprétation matérialiste de l'expérience humaine avec une exploration du langage", pues se trata, en definitiva, de fundar una escritura "qui dialectise les rapports entre l'écrivain et la société, où le général et le particulier se nourrissent mutuellement, une écriture où le moi affronte l'Histoire, mais qui résiste à se laisser intégrer totalement dans l'idéologie" [1997, 49]. La individualidad entendida como un territorio ideológico, como una construcción histórica, ha quedado patente en sus poemas de canto al trabajo y la guerra, en ambos territorios el individuo ha podido experimentar en su propia experiencia personal la vivencia de la fraternidad, de esa comunión de la que Malraux venía hablándole desde hacía años, un circuito de integraciones donde, sin perder su significación y autoconciencia, lo individual se expandía y fusionaba con la experiencia épica del trabajo o la guerra. El cierre del libro con "Virginia" anunciaba la posibilidad de este mismo procedimiento cuando la historia, el trabajo y la guerra eran acogidos en la vivencia del amor.

#### 6.11. —VIRGINIA, EL AMOR EN LA GUERRA

Tanto la lectura de la "Ponencia colectiva" como del prólogo y los poemas de *El hombre y el trabajo* han dado cuenta ya de la perspectiva dominante de Serrano Plaja. El poemario de 1938 se abría y se cerraba, ya se vio, con sendos poemas amorosos, un ámbito temático que el poeta entiende que tiene encaje en el sistema de relaciones defendido en su comprensión del ser humano y el trabajo. Recuérdese la contundente declaración que al respecto se hace en el prólogo, pues el trabajo "como el amor, como la muerte, forma parte del complejo sedimento que late en cada hombre, en la misma raíz de cada hombre". Un amor, además, comprendido de manera integral:

Y 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 deseo y la repugnancia de algo, conviven, se afirman mutuamente y, mutuamente, crean.

Tras esta declaración de Serrano Plaja acerca del sexo como una manifestación más de la concepción absoluta del hombre hay también un amplio debate en el seno del marxismo clásico. Frank Kermode lo ha recordado aludiendo a un texto de Christopher Caudwell publicado en 1936, *Illusion and Reality*, fecha de aparición en sintonía con ese

episodio de la historia española que para muchos artistas supuso el descubrimiento real de esa otredad desconocida del mundo de los trabajadores. Caudwell, y se retoman las descripciones de Kermode, desarrollaba en este ensayo lo que una creencia sin reservas del comunismo basada en el amor al proletariado implicaba frente a las de los que denomina “revolucionarios burgueses, anarquistas que sólo aspiran a que acabe este estado de cosas”. Es decir, aquellos que “viven en mundos personales e imaginan que las libertades otorgadas por la revolución serán libertades burguesas; por eso les perturban tanto los relatos acerca de la censura y la interferencia ejercida sobre los escritores de la Unión Soviética” [apud Kermode, 1990, 57].

Para Caudwell la poesía tiene un carácter esencialmente colectivo que es inseparable de la “emoción común” que ha sido menospreciada con el capitalismo en favor de sus rasgos más oscuros, individualistas y privados. Por ello, aunque admitía como necesaria la ayuda de los “burgueses anarquistas” para la destrucción puntual del sistema vigente, consideraba que su decisión final habría de ser la conversión en auténticos proletarios si no deseaban que su arte muriese, una conversión que sería definitiva cuando el arte fuera devuelto a la colectividad, cuando la poesía se escribiera para millones como estaba pasando ya en la URSS. Por eso reconocía el sistema de contradicciones que operaban en su propia producción, su poesía estaba siendo expresión del “mundo interior de los sentimientos” que esperaba poder proyectar en ese “nuevo mundo que pugna por nacer” y que implicaría necesariamente también una nueva clase de poesía, pues su poesía no debía ser tan sólo simple propaganda. Y aquí es cuando establece una relación entre el artista y el trabajador, el poeta y el proletariado que define como un vínculo amoroso, como “el elemento emocional de las relaciones sociales” [apud Kermode, 1990, 58]. Amor en el que la sexualidad cumple el papel de ser, por vía genética, la creadora de conciencias, de individuos, pero donde el estrato más hondo corresponde al de la economía primitiva, el plano más profundo del amor. Un plano traducido a lo largo de la historia en distintas y distorsionadas formas impuestas por la historia de la economía: amor caballeresco durante el feudalismo; amor pasión durante la era burguesa; o un amor desplazado, en la agonía del capitalismo, hacia los dictadores, al haberse anulado incluso su distorsionada energía de anteriores periodos. En suma, se ha reprimido la verdadera conciencia social; por ello el comunismo deviene la posibilidad de restauración del contacto directo con aquella primitiva economía básica que lograría devolver el amor a las sociedades humanas. Como

resume Kermode: "así, el amor sería colectivizado, la 'otredad' de las clases desaparecería y las mitades de Platón volverían a unirse" [1990, 59].

No me parece casual el despliegue efectuado en este sentido por Serrano Plaja en su libro, esa remisión a la "purísima realidad dolorosa del sexo" inserta en una descripción del mundo del trabajo que tiene mucho de restauración de esa primitiva economía básica de la que Caudwell está hablando por la misma época. De hecho, como ha recordado también Kermode, esta interrelación entre las ideas del amor y la política es muy frecuente en una significativa parte de los escritores burgueses de izquierda, ambas funcionan como piezas indisolubles en ese sentimiento de confrontación con lo desconocido. La diferencia sustancial entre lo expuesto por Caudwell y Serrano Plaja estriba en lo que el británico hubiera considerado una rémora burguesa, la supeditación de este amor de la esfera individual a la esfera de un tipo de amor que "asume la unidad económica y psíquica de la humanidad, un tipo de amor que puede muy bien insistir en que se traicione al amigo antes que al partido" [1990, 59], de hecho una versión de la "pastoral".

Más bien la búsqueda de Serrano Plaja, como la de otros escritores como Wilson o Auden, ha de situarse en ese contexto de los años treinta donde la idea de crisis total del sistema, de crisis general de la cultura humana, marcaba la necesidad de crear, como recordaba Lorenzo Varela a propósito de Malraux, de Gide y de Serrano Plaja, una nueva tabla de valores, un nuevo orden humano. La frase de Auden que recupera Kermode es de una claridad meridiana para estas aspiraciones ligadas al ámbito de la experiencia sexual y amorosa y de su trascendencia en el plano ideológico y de búsqueda de la transformación: "Nuevos estilos en la arquitectura, un cambio en el corazón". ¿Cómo si no hemos de entender esa declaración del memorable final del "Canto a la Libertad" de *El hombre y el trabajo*?:

Mueran los sentimientos filiales y paternos.  
Destruyanse los pueblos durante tanto tiempo trabajados  
y arruínense las calles y edificios con ira sorda y ciega.

Muera el amor también,  
muera el amor privado como la propiedad privada odiosamente  
y enciéndanse los ojos de contemplarte pura, de comprobarte excelsa  
moviéndose corazones de frenético vuelo.

Ni piedra sobre piedra quede,  
pero Tú con nosotros;  
¡Eternamente viva sobre la muerte nuestra libre y merceda! [143]

¿No es en este sentido que hemos de entender el cierre del poemario con el que es uno de los mejores poemas de Serrano Plaja y de la poesía republicana, “Virginia. El amor en la guerra”? ¿No se multiplican los sentidos, ya en la topografía del exilio, de la supresión del verso “muera el amor privado como la propiedad privada odiosamente” en la selección que de su poesía de los años treinta realiza Serrano Plaja en *Versos de guerra y paz* del año 1945? ¿No está indicando esta supresión el principio del fin, la progresiva disolución de su proyecto revolucionario que paulatinamente irá reforzando la peripecia personal e histórica a partir de 1939?

La práctica de una poesía lírica ya se vio que fue tema de pronta discusión en los círculos revolucionarios. No nos alejamos al adentrarnos en este vector de los elementos centrales de la práctica de un arte que busca dar cuenta de la revolución, algo que se debatió igualmente muy pronto en el contexto internacional. En palabras de *Literatura y revolución* (1923) de Trotski que nos remiten a la “Ponencia colectiva”: “es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario el arte que habla del obrero [...]. Por supuesto, el arte nuevo no puede por menos de conceder una atención primordial a la lucha del proletariado. [Pero] por pequeño que sea, el lirismo personal tiene indiscutiblemente un derecho a existir dentro del arte nuevo. Más aún, el hombre nuevo no podrá formarse sin una nueva poesía lírica. Pero para crearla, el poeta debe sentir el mundo de una manera nueva” [Trotsky, 1971, 89]. Serrano Plaja ya ha dado pruebas de su búsqueda de esta nueva sentimentalidad dependiente de una nueva percepción del mundo y para que su poética fuera del todo coherente había asimismo de exponer su propuesta de este ámbito de la identidad humana.

Sobre “A la Amada” ya se apuntaron aquellas cuestiones que justifican su lectura como poema póstico de los aspectos globales de *El hombre y el trabajo*, Serrano Plaja dejaba claro con ello que el amor es un orden de experiencia personal y colectivo que remite a los valores históricos y esenciales del ser humano. Por eso Virginia es el amor en la guerra, es decir, el valor básico del amor que se traslada al orden general de valores esenciales manifestado en la circunstancia concreta de la guerra, el sistema de valores históricos donde estos valores esenciales tienen ocasión de manifestarse y operar.

“Virginia” es un largo poema de trescientos cincuenta versos endecasílabos agrupados en estrofas de diez versos y dividido en tres partes indicadas directamente por su autor. Francisco Caudet ha informado de las circunstancias que rodearon su escritura, la primera parte “está escrita a comienzos de 1938. El poeta tuvo que trasladarse a Madrid, en donde vio a su amada. De vuelta al frente de Teruel, sentado en un banco del cementerio

de Quintanar de La Orden, en plena Mancha y cerca de El Toboso, compuso de una tirada esta parte primera. El poema fue terminado en Barcelona, inmediatamente después del desastre de Teruel: 16 de abril de 1938” [Serrano Plaja, 1978, 175, n. 45], y fue publicado en mayo de 1938 en *Hora de España*.

El propio Caudet es el responsable de un pormenorizado análisis del poema que nos exime ahora de una exposición más detallada de éste. Según se desprende de su análisis, existen al menos tres explicaciones posibles y compatibles de esta poesía que nos sirven como excelente guía de lectura [Serrano Plaja, 1978, LXV-LXXIV]. La primera explicación sigue el hilo argumental de la propia composición. La primera parte, ambientada geográficamente en el paisaje castellano, recupera el regreso al frente del poeta y explica cómo durante ese trayecto le acompaña el recuerdo de su amada, recuerdo que se interfiere con la posibilidad de la muerte que pueda aguardarle, de tal modo que el dolor de la separación se superpone al dolor por la concreta situación bélica y crea un problema de mala conciencia. La segunda parte nos sitúa ya en el Mediterráneo, con destino al frente de Teruel, y tras una evocación de la amada frente a este paisaje marítimo, acude a su cita con la guerra con el consiguiente cambio de paisaje, contenido y tono: el horror de la guerra se impone por encima de cualquier otra consideración y lleva a la vivencia elemental del miedo ante la muerte. Acabada la batalla, la desoladora contemplación de la destrucción y la matanza buscan en vano una respuesta justificativa que confunden, al cierre de esta segunda parte, las imágenes de España y de Virginia. La última parte nos presenta al poeta herido, herido en el cuerpo y en el sentimiento tras haber contemplado en directo la agonía y expiración de un camarada, una muerte que es también el lugar donde habita la esperanza pues su vivencia despierta el sentimiento de comunión y fraternidad que justifica el dolor y sacrificio en las actuales circunstancias. La complejidad de este sentimiento es el que desea compartir con Virginia, pues el amor despierta en él también idénticos sentimientos y abre una misma dialéctica, entre el amor y la desesperanza, que queda principiada tras la importante derrota en Teruel.

La segunda posibilidad de lectura se ciñe a una clave histórica, favorecida por las múltiples referencias de este tipo que incluye el poema. En este sentido, lo explicado nos sitúa en la plena experiencia épica del noviembre madrileño que adquiere así un valor simbólico. Serrano Plaja refuerza la unión ideológica con la causa popular, que ya manifestara antes de la guerra, con la fraternidad moral vivida en la contienda. “La defensa de la libertad, la lucha contra la opresión presenciada por él, le desvela un pueblo puro, virginal. Puro y virginal porque ha tomado conciencia de sus esencias humanas, de su

dignidad humana. Virginia, pues, es algo más que una mujer, como el amor del poeta es otra cosa que el amor a una mujer. Virginia es símbolo de la España nueva”, apunta Caudet [Serrano Plaja, 1978, LXXII]. De esta manera, se valida una transposición donde la figura de la amada personifica a España y con ello el juego de implicaciones simbólicas que genera<sup>988</sup>.

La tercera lectura propuesta por Francisco Caudet se adecua a la organicidad de todo el poemario, la totalidad de “Virginia” se corresponde a una interpretación tripartita del libro: “En la primera parte, el poeta descubre una verdad: el hombre y el trabajo. Es como hallar una verdad superior, una verdad que tiene valor de ‘nueva fe’. La guerra, segunda parte, le une definitivamente a esa fe: es la sangre que le bautiza. La tercera parte, ‘Virginia’, representaría la comunión, la fusión con esa verdad-fe” [Serrano Plaja, 1978, LXXII, n. 56].

Poco más se puede añadir a estas posibilidades de lectura perfectamente justificadas en su exposición con oportunas citas a este extenso poema. La línea que más me interesa ahora destacar es la que permite comprobar la adaptabilidad del discurso teórico a la práctica poética. En este sentido, la fusión de privacidad e historicidad parece uno de los efectos más logrados de esta composición. Conviene, pues, recordar que el poema se concluye tras la derrota republicana en la batalla de Teruel en la que participó directamente Serrano Plaja. La importancia estratégica de Teruel para cortar un posible intento de ataque a Madrid hizo decidir al Estado Mayor del gobierno el 8 de diciembre de 1937, por la conveniencia de recuperar ese saliente franquista en la línea de frentes, el envío de las tropas republicanas. Entre los cuerpos destinados se hallaba el número XXII, en donde figuraba la 11 División capitaneada por Lister en la que se encontraba Serrano Plaja. Se trató de una batalla durísima, con unas temperaturas de hasta 18 grados bajo cero; en un primer momento, las tropas republicanas consiguieron la rendición de las tropas franquistas el 8 de enero de 1938 hasta que Franco decidió retomar la ciudad y se recrudecieron con ello los combates y consumación de la derrota<sup>989</sup>. El poema, pues,

---

<sup>988</sup> “España, esencia virginal y superior, sufre con el poeta. Más tarde, cuando éste marcha al frente, la idea de esa España-Virginia le acompaña y le ayuda a seguir adelante. Cuando en el fragor de la batalla experimenta el miedo, ofrenda su miseria a España, porque es todo lo que en ese momento tiene. [...] Al final del poema, vemos cómo el poeta mira “la delicada pena de tu rostro” (¿el de Virginia? Sí, y el de España), y de ese rostro saca la quimérica ‘confianza en el futuro’” [Serrano Plaja, 1978, LXXIV]

<sup>989</sup> Cuñón de Lara y M<sup>a</sup> Carmen García-Nieto han explicado los pormenores de este episodio: “En conclusión, los 2000 defensores de Teruel agotaron todas las posibilidades de defensa y organizaron la salida por ruptura de cerco para la madrugada del día 22 [de febrero de 1938], después de transcurridas 24 horas sin la menor noticia del exterior. A la una de la noche, el destacamento de ruptura cayó de improviso sobre las posiciones

redactado entre enero y abril de 1938 recoge dos momentos bien distintos, de victoria y derrota en la disputa bélica por la ciudad, algo que afecta al libro en general, pues el prólogo está fechado el 8 de enero de 1938. En este mismo nivel, Caudet ha podido corroborar el sustrato biográfico de buena parte de las experiencias poetizadas: la herida de Serrano Plaja en el frente de batalla es real, como también lo es el episodio del camarada muerto<sup>990</sup>. El dato autobiográfico, inserto en la documentada cita histórica, contribuye a la comprensión del tono de este poema que está anunciando ya el abandono de la inflexión épica y propiciando un realismo reflexivo y crítico en el que las contradicciones tienen cabida. El amor no se identifica mecánicamente con el trabajo o con la guerra buscando una forzada equivalencia que dé unidad artificial al libro. Su vivencia material, que abarca la corporalidad, la carnalidad de la experiencia amorosa —“suavidad templada de tus pechos” [150]— es una vivencia esencial que totaliza los órdenes compuestos por el ser humano. El libro se abre con un canto épico a la “ley de los trabajos”; ahora el poeta se siente invadido por una mala conciencia derivada del hecho que el recuerdo de la amada, sensorial y no simplemente imaginativo, se impone por encima del orden colectivo de la guerra:

Todo sabe a dolor, pero no puedo.  
 Quisiera estar más triste por España  
 que por la sorda pena que me invade.  
 Quisiera desterrar tu hermosa frente  
 y el perfume de olvido que me inculca. [...]
 Mas no puedo. [...] [149].

Se siente indigno, y se lamenta por ello cual nuevo personaje virgiliano, ante el dolor del orden natural quebrado por la guerra —“¡Oh pájaros heridos en las alas!” [150]— y ante el dolor del orden social intrahistórico que esta dinámica bélica encubre, el de niños, novias viudas, “camaradas, pueblo, hermanos, madres” [150]; indigno porque todo este dolor queda en segundo plano frente al dolor íntimo de la separación. Esto supone al menos el cuestionamiento de la propia validez de un discurso poético que teóricamente ha de

---

del Ejército de Castilla entre la Muela y el Turia y abrió paso al resto de las unidades, que pronto sufrieron intenso fuego de mortero y ametralladoras; hacia las cuatro de la mañana vadearon las aguas heladas del Turia los últimos hombres y los mandos; unos 1300 hombres llegaron a las líneas republicanas en el sector de Villaspesa; más de 500 combatientes habían caído, entre ellos el capitán Palacio, hecho prisionero. La 46 División tuvo en Teruel 4500 bajas”, 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, 1993<sup>15</sup>, pp. 413-417. Serrano Plaja explica algunas de sus experiencias en la batalla de Teruel en *El realismo español. Ensayo sobre la manera de ser de los españoles* [1943, 85-89].

<sup>990</sup> “En Vinároz, ciudad que tuvo una importancia estratégica decisiva en la guerra, Serrano Plaja fue herido y tres soldados que lo acompañaban murieron. Uno de ellos, herido de gravedad, fue conducido por Serrano Plaja a Castellón, donde murió” [Serrano Plaja, 1978, I.XXI].

fundamentarse en una épica que ha hecho de la dependencia con estos órdenes una radical razón de ser: “¿Cómo voy a juzgarme ante vosotros? / ¿Con qué pureza puedo ya invocaros?” [151]. Y la respuesta la halla en una comprensión absoluta del hombre donde la épica puede reformularse encauzándose en otro orden corporal que también posee sus leyes: “más una voz profunda y misteriosa, / como una plenitud de corazones / viviendo de su tregua y su latido, / con una ley de besos me autoriza” [151]. La ley de los trabajos tiene así su correspondiente ley de besos, las dos son esenciales al hombre, las dos autorizan y validan el canto del yo en este orden totalizador, igualmente heroico y épico porque asume la dimensión individual que permite después la vivencia de la comunión en este estatuto de la sangre, de los corazones y latidos que, faltaba el tercer elemento para que la integración fuera plena, se manifiesta asimismo en el camino hacia la libertad que significa la guerra:

Déjame que proclame en la memoria  
como fecha nupcial, la de Noviembre,  
cuando ardiendo Madrid de fuego y guerra  
tus labios abrasaban a mis labios,  
tus senos a mi mano estremecida  
y un mismo amor dolido nos alzaba. [151]

El amor en la guerra no es una manifestación ordinaria del amor, es una experiencia llevada al extremo, que agudiza las contradicciones y pone al ser humano ante el hecho real de sus más primarias limitaciones. Que el segundo bloque del poema nos coloque en pleno centro del horror no es ninguna casualidad, pan y muerte han sido ya dos conceptos traídos a colación por Serrano Plaja para definir las categorías esenciales de las que ha de dar cuenta una poesía total que aspire a reconocer la integración absoluta entre vida y arte. El pan nos remitía a la ley de los trabajos, no es extraño, pues, que sometidos a la ley de los besos sea el amor el que se haya de enfrentar a la barrera de la muerte. El intermedio lírico ante el mar levantino sirve para patentizar aún más los condicionantes sensitivos de la recreación amorosa hecha en soledad. Pero la cita ahora no es con Eros, sino con Thanatos, su reverso necesario: “Estamos en la guerra, voy deprisa / para llegar a tiempo de la muerte” [154]. La guerra también marca un ritmo histórico e íntimo de la sangre, “se confunden / con los pesados golpes de la guerra, / los de apretada sangre por mis sienes” [154]; conduce al hombre a una vivencia terminal, lo retrotrae a un estadio primitivo, al igual que le pasa a la naturaleza que ahora rodea al poeta/soldado que se presenta igualmente ante sus ojos como algo inacabado y prehistórico: “los montes son rojizos desgarrones, / escorias primitivas en escombros” o “parece aquella tierra quebradiza / algo sin terminar, el esqueleto / de un monstruo cuaternario”. En este

contexto, los hombres se “cobijan / en las grietas geológicas del mundo”, aparecen soldados desertores “con un pavor de bichos perseguidos”, devienen “alimañas” mientras vuela “la muerte” impune por el cielo. El propio yo pierde conciencia de sí, se integra también en este ritmo de renuncia y humillación donde se aferra a una conciencia que deja por un momento de ser histórica e ideológica para devenir religiosa y mítica, túnel al final del cual sólo resta el recuerdo del amor: cosas, pasiones, ideales, heroísmos, nada resiste esta experiencia extrema de la muerte salvo la memoria del amor:

Me olvido de mí mismo y una turbia

conciencia religiosa se me clava,  
un mítico fervor mitad presencia  
de Dios, mitad castigo, me domina.  
Llueve metralla espesa, llueve muerte.  
Un claro testamento te dedico  
de penas ofrecidas y dolores.  
Me siento envilecido y humillado  
de sentir en la cara tierra sucia.  
Rendido ante el horror, pasivo, espero,  
sin lucha ya, las leyes de la sombra

sometido a su cáscara de muerte.  
Después de todo, muerte. Después nada.  
Se van horrando cosas y pasiones.  
Ya no tengo ni pueblo ni bandera  
ni hermano ni esperanza. Queda sólo  
un esperar confuso y convencido  
dispuesto gravemente. Y en la hondura  
de la obstinada niebla que me invade,  
doliéndome en el pecho, como espina,  
extraña, dulce, pura, tu memoria. [155-156]

Reconocer la complejidad de la reacción humana ante la amenaza real de la muerte no es la vía habitual de la expresión épica. Pero Serrano Plaja muestra con ello la solvencia de un análisis complejo de la experiencia personal y su problemática interacción con ámbitos de significación histórica, ideológica y política. Retratar el horror de la guerra, como retratar la dimensión dolorosa del trabajo, no anula la dignidad profunda que esta experiencia denota en el ser humano. Si la identificación de Virginia con España como cuerpo histórico es válida (“Tu imagen indefensa cubre España, / con ella se confunde, más me duele”), compartir el dolor, la incertidumbre y la muerte de la guerra no significa la anulación de ninguno de los órdenes que la experiencia de la muerte momentáneamente ha borrado, pues lo que ha permanecido al final ha sido la memoria de Virginia, la memoria de España, con todo lo que este concepto contiene para Serrano Plaja.

Recuérdese lo que en "Pueblo traicionado" [133-136] ha expresado el poeta y que nos traslada al orden material del propio lenguaje: "ESPAÑA: son seis letras furiosas que penetran / en todos los rincones del mundo nuevamente" [133].

Y todavía podemos precisar más el orden de experiencia poetizado si confrontamos estos versos con la reflexión que poco menos de un año después Serrano Plaja escribe en el exilio en uno de sus textos inéditos:

Porque es tal la condición de la guerra, de la muerte en la guerra que con no matar, perdona, regala y torna inocente al corazón que lo ha sentido acercarse a él y que ve cómo se aleja, y cuando de nuevo vuelve, cuando con gesto dilatado de animal perseguido se le siente cercano, no es la muerte solamente *la muerte*, sino algo acusador, tormento merecido, que crea la conciencia de culpabilidad por su sola presencia, pero que al mismo tiempo integra, en su fuerza terrible, la voluntad del hombre con su destino en la naturaleza, restituye al yo su dramática elementalidad única, en la cual el hombre no sólo no se resiste a morir sino que, comprendiendo la muerte, la quiere, la desea como algo que acabará con su terrible debatirse entre la vida y el temor a perderla<sup>991</sup>.

En este mismo texto, Serrano Plaja explica que es la conciencia del miedo ante la muerte lo que dignifica al hombre cuando este pone su empeño para superar dicho miedo: "afrontar el instante más decisivo de la vida del hombre, su muerte, sin esa conciencia no tendría valor alguno y colocaría automáticamente al héroe al héroe en una actitud de loco irresponsable. Pero es conciencia, ese saber ir al encuentro de la muerte —porque en principio también está condicionado el heroísmo a una actitud que implique, antes que nada la muerte y después, como lejano, el posible triunfo glorioso para tener validez moral— debe crear y crea, de hecho, un estado de ánimo consecuente, dramático, patéticamente purificado, grave como su mismo corazón". Igual que el trabajo cantado sin conciencia del dolor, del cansancio que implica nunca podrá dar lugar a una poesía que sea expresión auténtica, material de ese valor esencial del hombre, la experiencia de la muerte en la guerra ha de contener también idéntica complejidad. Serrano Plaja consigue entañar mediante la experiencia de la guerra la posibilidad de una muerte desenajenada, posibilidad accesible sólo desde una práctica consciente, heroica en este sentido, y, sobre todo, ideológica: "En un sentido que tal vez podríamos llamar metafísico, ese heroísmo es el que lleva a Nietzsche a formular la actitud moral del héroe de Marx. Es decir, al renunciar a otros motivos para afrontar la muerte que aquellos puramente humanos, los susceptibles de

---

<sup>991</sup> "El cuento de nunca acabar", un ensayo incompleto del autor, se incluye entre una serie de poemas inéditos compuestos en la primavera de 1939 en La Mérigote, fajo de hojas numeradas de 1 a 63, salvo tres hojas sueltas a máquina, pp. 42-48. Se reproduce en el Apéndice 2 a la presente tesis.

ser conquistados al *conquistar la naturaleza marxista*, que son los que definen en Nietzsche la voluntad de morir, el *morir a tiempo* sin la almohada cristiana de una vida posterior para poder soportar esto. Es decir, aceptando incluso con la voluntad la muerte entera, sin paliativos ni apoyos que serían como una droga, como *un opio del pueblo* ["El cuento de nunca acabar", 1939].

Ahora, en la sección final del poema, la apelación de la amada es de nuevo una llamada de la sangre que conecta fraternalmente todas las dimensiones del ser: "Mírame. Ven. Manchado estoy de sangre. / Ayúdame a lavarla en el silencio / con sencilla piedad: mi camarada / se ha muerto entre mis brazos sin amparo" [158]. Y el ofrecimiento a Virginia no puede ser otro que el del amor y la palabra que se han purificado en el dolor, como así el trabajo se purificaba en su circuito de sufrimiento:

Yo mismo estoy herido, vengo herido,  
traspasado de ungida luz más pura,  
para ofrecerte amor, para ofrecerte  
mi amorosa palabra de rodillas. [158]

Ya no se trata de la misma significación amorosa inicial, el recinto de la sangre ha integrado todos los órdenes y el amor que le pide compartir ahora a Virginia desde la demanda reiterada de una cercanía de los cuerpos y de las conciencias -- "Más cerca, ven, acércate a mi lado" (v. 301); "Más cerca, ven, más cerca todavía" (v. 311); "esperar unidos" (v. 322); "beso", "caricia", "mirada" (vv. 331-332); "Dame tu mano" (v. 346)— es el amor que recoge la experiencia desestabilizadora de la guerra y de la muerte:

Toda España se dobla en un sollozo  
de dura incertidumbre. No vaciles.  
[...]  
Quiero partir contigo la tortura  
para que participes de la lumbre,  
de este calor alzado que mantiene  
España en su agonía o su esperanza. [158-159].

La comunión fraternal, amorosa, sólo es verdadera si suma el ritmo contradictorio que también conforma la dimensión histórica. La duda y la incertidumbre habitan en la identidad enfrentada a las distancias que existen entre la argumentación teórica de una muerte con finalidad histórica de conquista de la libertad universal y el horror, cuya justificación se hace difícil desde la experiencia directa del cuerpo, de sus sentidos y sentimientos. Por ello ese mismo sujeto necesita de su integración en la unidad superior del amor y del organismo histórico al que remite:

Yo no tengo de bronce convencido

ni de metal cuajado el esqueleto.  
Mi sangre no es tan firme, ni mi pulso,  
ni mi amor tan pequeño que no tema  
ese desdén o máscara engañosa.

Por eso te reclamo y me pregunto,  
con íntima congoja, si es posible.  
Por eso sufre España y no se muere  
ni vive solamente: que agoniza  
viviendo entre la muerte, valerosa. [159-160]

María Zambrano explicaba en su reseña de junio de 1938 al poemario que la destrucción absoluta que se producía en "Canto a la Libertad" era el precio a pagar por la conquista de esa misma libertad, y en esa destrucción recordemos que se incluía todo orden ligado a la esfera de lo privado, incluido el amor<sup>992</sup>. Pero para Serrano Plaja, ya vimos, la destrucción forma parte de un proceso de reconstrucción de los sentidos originariamente perdidos, es un proceso que lleva del caos aparente a la unificación totalizadora de los órdenes de experiencia. Por eso no se puede más que coincidir con Zambrano cuando escribe:

Si de la destrucción de todo lo privado y por la pervivencia de la fraternidad se descubre la libertad, la piedad, la comprensión total del prójimo, se descubre a través del amor, de 'ese amor privado' a que se llegó a renunciar, pero que renace purificado. [...] El amor, el amor privado lleva atravesado el amor a España, que es ahora piedad pura, comprensión íntima y última, entrega absoluta. Amor en el cual el amor privado se funde sin sombra. [...] La experiencia se ha cumplido aquí también y el amor en su integridad aparece, diáfano, habiendo vencido en la lucha. Amor, que es comprensión de la pena y la esperanza, de la agonía, de la muerte, de la victoria, de la realidad plena del destino. Amor que no lo sería si no llevara en sí la misericordia aliada a la razón; la pasión íntima en la que se refleja el orden. [Zambrano, 1977, 177-178]<sup>993</sup>

---

<sup>992</sup> En su negativa reseña al poemario, Benjamin Jarnés sólo salvaba el "Canto a la Libertad", pues consideraba que "este 'Canto' —también como el de Rubén Darío, de 'vida y esperanza'— termina por una exaltación de la alegría. De una 'patética' alegría, se entiende. ¿Es que las otras podían tener —en plena tragedia— algún hondo sentido?", "Letras españolas", *La Nación*, Buenos Aires (30 de octubre 1938), p. 4.

<sup>993</sup> Octavio Paz escribió en 1967 el ensayo "La nueva analogía: poesía y tecnología". En él plantea una interesante descripción de la reformulación de la visión analógica del romanticismo que, atendiendo a las bases comunes de su formación y de la de Serrano Plaja, crea interesante recoger. Remitiéndose a la reformulación que Hegel realizase de la filosofía kantiana, según la cual "por la negación el hombre se apropia de la 'cosa en sí' y la vuelve idea, utensilio, creación, historia; le da sentido. La historia es un momento del Espíritu y el hombre es el transmisor de sentido", recuerda asimismo que Marx da un paso más al considerar que "el concepto es trabajo abstraído; la historia no es la proyección del concepto sino del trabajo social. La tarea de acabar con la 'cosa en sí' y transformarla en sentido no incumbe al concepto sino a la industria; al trabajo y a los trabajadores. De nuevo; el hombre es el dador de sentido y, de nuevo, lo es en la medida que es historia" [390]. Tanto desde el idealismo como desde el materialismo, la historia acaba siendo el nexo entre las palabras y las cosas que antes establecía la antigua analogía. A esta progresión de la modernidad, Paz añade otra argumentación que afecta a la conciencia de la temporalidad y a la integración de

De ahí que el cierre del poema tenga que recoger todas estas relaciones y que su terminación lo sea doblemente para todo el cielo que abría el poemario. Virginia se aparece finalmente como uno de esos “símbolos cordiales” que Serrano Plaja distinguía en el maestro Machado. Desde la interioridad simbólica del diálogo con la amada —espacio que ya ha quedado marcado desde la primera estrofa del poema cuando la presencia de Virginia se impone sobre el paisaje castellano “como habita la luz en los espejos: / fingida en la memoria y verdadera” [147]—, el poeta halla su lugar, su centro, doloroso y lúcido. Al mismo tiempo, y una vez que Virginia entra en comunión fraternal de todo lo que implica esa España invocada por el poeta, las limitaciones de ambas esferas, la privada y la pública, encuentran su mutua superación, lo que no quiere decir que se postule una componenda que renuncie a la dialéctica de la agonía y la esperanza pues de ella, en todo caso, habrá de derivar cualquier resolución futura:

Por eso estoy aquí. Dame tu mano.  
Vuelve hacia mí la maravilla triste,  
La delicada pena de tu rostro,  
Que quiero tener lástima en el pecho  
Para tener confianza en el destino.[160]<sup>991</sup>

---

lo social y lo individual, de la historia y del amor, a partir de una incorporación de la conciencia de la muerte: “la civilización del progreso ha situado sus geométricos paraísos no en el otro mundo sino en el mañana. El tiempo del progreso, la técnica y el trabajo, es el futuro; el tiempo del cuerpo, el tiempo del amor y de la poesía, es el ahora” [393]. Potenciar el tiempo del amor, el tiempo del cuerpo, nos lleva siempre a la visión de la muerte, “en el ahora del amor, está, por su misma intensidad, presente el saber de la muerte. ¿Por qué no imaginar una civilización en la que los hombres, capaces al fin de afrontar sin temor su mortalidad, celebren la conjunción vida/muerte no como dos principios enemigos sino como una sola realidad?” [394], *La nueva analogía: poesía y analogía* (1967), en Octavio Paz, *Obras Completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, Barcelona, Gataxia Gutenberg, 1999, pp. 371-395.

<sup>991</sup> Por eso disiento en parte con la conclusión de Francisco Caudet en 1978, no por la lectura global que realiza de *El hombre y el trabajo*, sino porque coloca en un plano de superación la dimensión más privada, íntima, de la experiencia amorosa, pues soy de la opinión que ambos niveles se plantean desde un funcionamiento que buscan una identificación unitaria, totalizadora, pero dialéctica: “La ‘virginidad’ o ‘pureza’, a que se hace referencia continuamente, es ese estado de ideal apropiación de las esencias humanas, que el hombre español había empezado a conquistar al entablar una nueva dialéctica con el trabajo. La guerra pone en peligro tal conquista, pero supone una posibilidad de adelantar todo el proceso de desanejenación. ‘Virginia, el amor en la guerra’ está escrito en unos momentos en que la consecución de la liberación del hombre, estaba corriendo el peligro de fracasar. Más la guerra ha desvelado al poeta, y al mundo, que España es madre de un pueblo heroico que lucha desesperadamente por su libertad y por sus esencias. A España acude el poeta, cuando todo son indicios del más injusto y decepcionante desenlace, en busca de esa referida ‘confianza en el futuro. El poeta no quiere abdicar del amor a España. Por eso, ‘la delicada pena de tu rostro’, que le devuelve la confianza, ha de ser el rostro, no de Virginia, la amada, sino de España” [Serrano Plaja, 1978, LXXIV]. Una vez escrita esta nota, compruebo que en su revisión del año 1993 de este estudio sobre Serrano Plaja, Caudet varía esta conclusión y considera que “‘la delicada pena de tu rostro’, que le devuelve la confianza, ha de ser el rostro, no sólo de Virginia, la amada, sino también de España” [Caudet, 1993, 278]. Mantengo ambos juicios simplemente porque el primero de ellos, con alguna diferencia, ha sido asumido en otras ocasiones por parte de otros comentarios.

Es evidente que leído este poema desde la derrota republicana no se puede evitar tomarlo como una conclusión que intuía ya esa misma derrota. Sin embargo, esa interpretación, válida evidentemente, tendrá que hacerse teniendo en cuenta que no era en esa dirección tan sólo por donde iban las intenciones de su autor, o al menos viendo que las cosas son más complejas que aquello que las apariencias indican. Serrano Plaja está articulando en este poema el sentido maltrauxiano de la esperanza que se funda en la desesperación como posibilidad humanista, redentora y de transformación de nuestra época<sup>995</sup>. De hecho es la profunda asimilación de este sistema de integraciones lo que explica en gran medida el brutal desengaño que la vivencia del exilio supondrá<sup>996</sup>.

---

<sup>995</sup> Lorenzo Varela publicará en el exilio un artículo que recoge esta interpretación común de los miembros de *Hora de España*, "El siglo en el corazón", *Romance*, México D.F., 5 (1 de abril 1940), p. 9. Allí explica: "porque esta desesperación es activa, combatiente, marcha derecha a la conquista, a la realización de la esperanza. ¿Pero dónde está esa serenidad, esa piedad, que nos hace falta, que le falta al siglo? Nosotros creemos que es otra cosa a conquistar. De momento, ¿cuánto mejor no es la salida apasionada de la desesperación, buscando en ella una serenidad, una piedad merecida, que la fácil entrada a la frialdad de una tranquila residencia, "au dessus de la mêlée"! ". Porque Malraux ha descubierto algo clave en *L'espoir*, que "este nuestro esperar de un modo desesperado, esta esperanza mortal que nos une en comunión fraterna y viril" es una "cuestión palpitante de nuestro siglo, o de otra manera, que este es el siglo de la desesperación" [...]. El sueño no alimenta el alma plenamente en este desbaratado siglo, exigimos, nos lo exige nuestro mismo soñar, la realización viva de lo soñado, la presencia material de la ilusión. Queremos tocar el milagro, tenerlo en las manos, recibir su aliento terrenal. No nos satisface el milagro y queremos ejercerlo. [...] Y las revoluciones populares, colectivas, ¿son otra cosa que el producto de la desesperación popular colectiva? ¿La 'fe revolucionaria', incluso en el sentido político directo, no tiene su raíz, si es fe verdadera, en la esperanza de que se cumpla el milagro?".

<sup>996</sup> Por eso Sánchez Barbudo, años más tarde, comentaba al respecto: "Esta angustia que buscaba esperanza, ese querer afirmar a pesar de todo, es algo típico de la época entre muchos intelectuales. Aun no se había agotado 'la esperanza' de que hablaba Malraux en 1937, y antes, La derrota de España, los triunfos de Hitler, el pacto con la U.R.S.S., todo nos inclinaba ahora a la desesperación, a la negación, pero había un ansia grande de creer que diríase sostenía la esperanza en vilo. No teníamos fe religiosa, y quizás por eso necesitábamos creer en algo; y en lo que creíamos muchos, o queríamos creer, con más o menos firmeza, era en 'el pueblo' y en 'la revolución'", "Introducción" a la reimpresión de *Romance*, Liechtenstein, Auermann (Biblioteca del 36), 1974, s.p. Incluso, con una visión mucho más desgarrada, Sánchez Barbudo plantea el tema en *Una pregunta sobre España* cuando teoriza, el "sentimiento de la derrota" como una constante de la españolidad, desde Manrique y Garcilaso hasta la guerra civil del año 1936: "Quizás, en verdad, nuestra característica esencial sea el pesimismo, lo cual no sería sino decir que no podemos disimular la verdad. España es pesimista. «Es cosa que debe dar que pensar aquello de que Schopenhauer admirara tanto a los españoles», dice Unamuno. Y junto a nuestro pesimismo, oponiéndose y entrelazándose a él, para poder vivir, brota en nosotros esa voluntad de ser, ese querer afirmarse, ese querer mantener en vilo la esperanza. Esperanza y desesperanza viven juntamente, engendrándose mutuamente; pero como la verdad, lo primero y lo último, es la nada —y ese es el fondo que tocan nuestros pies—, es el pesimismo, el sentimiento de la derrota y la derrota real, lo que domina en nosotros. Hasta nuestros cantos, nuestros elogios, nuestras alegrías e ilusiones van teñidos de muerte, y con sabor a muerte los sentimos", *Una pregunta sobre España*, México D.F., Centauro, 1945, pp. 82-83. Por eso añade un poco más adelante una declaración sumamente significativa de lo que la guerra supuso según su opinión para el proyecto poético incipientemente iniciado por Serrano Plaja en 1935: "Miguel Hernández, durante esta cruel guerra por la fraternidad, llamaba a las naciones, quería comunicar, hacer sentir a todos el ansia profunda que conmovía a España; pero sabía —ella se adivinaba bien en su canto— que la voz no iba a ser oída; el pesimismo, un viento de muerte, se escondía tras aquella alegría, tras ese fuego, tras el viento del pueblo que él cantó. Serrano Plaja quería creer y no creía, y afirmaba con gritos sangrantes, en fúnebres elogios, sus dudas: en desesperadas arengas, en mortecinos cantos a los trabajadores. Y Lorenzo Varela arrugaba el ceño y combatía y afirmaba también: cantaba el milagro levantado, la fe hecha carne, hecha luz. Apenas se adivinaba en sus breves y casi adolescentes poemas la

Entre los papeles conservados por Carlos Serrano se encuentra un cuadernillo en el que, entre otros esbozos, anotaciones y poemas, se puede leer una pequeña reflexión que lleva por título "La felicidad". En ella Serrano Plaja alude al sentido que daba a buena parte de las experiencias aquí reseñadas:

Nunca *existe* la felicidad, nunca *dura*. Sólo se nos da, instantánea, precisamente cuando no tiene perspectiva, o mejor, cuando su perspectiva es precisamente su conclusión: el amor en la guerra.

Cuando ya todo está puesto en cuestión, la víspera de una batalla, de la muerte —en la perspectiva de la vida—, el amor de una mujer nos da *entonces realmente* lo que de ordinario no es más que literatura en torno al hecho sexual —que siempre concluye como algo fallido, triste.

En cambio, la víspera de la batalla —de la muerte— es un acto sexual, pero es también una comunión.

(*Elegancia*, íntima, de los hombres y mujeres españoles, que nos da aquella noche de Fuencarral, cuando al amanecer debíamos de iniciar un contraataque en [la Ciudad] Universitaria. Elegancia del cigarrillo en los labios, inmóvil, en labios conscientes, pero qué de verdad, en el amor —el signo espiritual y físico de la vida—, en su verdadera e inmediata perspectiva: la muerte al fondo.)

Esa síntesis —vida conscientísima en la víspera de la muerte— daba a la vida su matiz de intensidad, su elegancia, su felicidad<sup>997</sup>.

Aunque sea una anotación que nos sitúa en otro momento de su biografía bien distinto al del año 1938, y que por tanto ha de leerse en función también de otros procesos biográficos, históricos y estéticos, no deja de ser sintomático que unos diez años más tarde sus palabras nos devuelvan a la esencialidad del amor y la muerte antes referidos y manifestados en una integración total, donde los planos de la historia y de la individualidad, de lo colectivo y de lo privado, de la exterioridad y de la interioridad, de la épica y de la lírica, del mundo íntimo y de la realidad objetiva hallaron una síntesis fructífera. Muy cerca están estas palabras de aquella conquista que André Gide manifestaba al cierre de su *Defensa de la cultura* como objetivo último: "me complazco en imaginar, en desear, un estado social en el que la alegría sea asequible a todos y en imaginar y desear unos hombres a quienes la alegría pueda también engrandecer" [Gide, 1981, 32]. Vale la pena recurrir de nuevo a las palabras de María Zambrano, que vio en *El hombre y el trabajo* una explícita "actitud revolucionaria" que "acomete sin esquivar en

---

malicia, el temor o la desesperanza; y, sin embargo, el revés de nada estaba ahí, también en la inocencia, también en la alegría; y diríase que en vilo, sobre viento, sostenía Varela su fe, recordando un gesto ya perdido. Quería creer y luchaba afirmando este sueño, esta querencia" [85].

<sup>997</sup> Ms B- Cuadernillo de 11 x 16 cm de 104 páginas manuscritas, un buen número de ellas escritas por ambas caras en sentido inverso (1946-1948?), pp. 93-94, reverso.

ninguna de sus dimensiones, la realidad revolucionaria” porque esta revolución es sentida como tal realidad:

Serrano Plaja no canta la revolución dándola por cierta y sabida, sino que se propone ante todo saberla, desentrañarla, apurar su sentido; vivir, en suma, poéticamente de ella y sólo de ella. No extenderá fuera de ella sus raíces, sino es para asimilar nuevos elementos en un proceso unitario, orgánico. Ofrece, en suma, una concepción revolucionaria del hombre y de la vida, poéticamente expresada. [Zambrano,1977. 167-168]

Y haber pensado y sentido en alguna ocasión que la revolución era un estado de la felicidad humana es quizás la más bella conclusión para esta voluntad poética que, siquiera en algunos instantes, fue hecha vida.

## CAPÍTULO VI

### PAZ EN LA GUERRA (1939-1945)

*Et, comme lui et comme chacun de ces hommes, l'Espagne exsangue prend enfin conscience d'elle-même, semblable à celui qui soudain s'interroge à l'heure de mourir. On ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie.*

André Malraux, *L'espoir*

#### 6.1. — INTRODUCCIÓN. LA POESÍA DEL EXILIO REPUBLICANO: ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO<sup>998</sup>

A finales del año 1939 la vida de Arturo Serrano Plaja se encuentra ante enormes cambios por lo que respecta a todo cuanto su existencia había sido apenas un año antes. El final de la guerra civil deja tras de sí un paisaje de tierra quemada y derrota y abre un nuevo horizonte en verdad incierto y amenazador, el del exilio, cuya primera experiencia será especialmente traumática e indicativa: el internamiento en el campo de concentración de Saint Cyprien junto con otros componentes del llamado grupo de *Hora de España*. Pero también el exilio supone la apertura a nuevos retos, promisiones y proyectos que, durante bastantes años, sólo podrán entenderse desde la estrecha dependencia del pasado, histórico y personal, que no sólo físicamente se dejaba atrás al cruzar la frontera por los Pirineos.

De los episodios vividos en Saint Cyprien, de la posterior liberación de Serrano Plaja y sus compañeros y la hospitalidad fraternal y solidaria que recibieron por parte del intelectual Jean-Richard Bloch, se posee valiosa información gracias a varios testimonios y estudios. La estancia en La Mérigote, la casa en el campo de Bloch en Poitiers, supuso en el caso concreto de Serrano Plaja una experiencia regeneradora, una posibilidad de cauterización para las heridas que la guerra había ocasionado en el cuerpo de la biografía personal y del discurso estético. Cauterización nunca definitiva, porque hará de esa

---

<sup>998</sup> Retomo en parte en estas páginas algunas de las cuestiones ya expuestas en "La poesía del exilio republicano, entre la Historia y el Mito", en AA.VV., *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano español de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/GEXEL, 2000, vol. I, 519-549.

dialéctica ya referida del pasado y del presente, uno de sus elementos centrales. Durante los meses que van de febrero a diciembre de 1939 Serrano Plaja va a escribir una notable cantidad de poemas, relatos y esbozos de todo tipo que hasta ahora han permanecido inéditos, pero además va a conocer y finalmente casarse con Claude Bloch, inicio de una de sus más importantes relaciones sentimentales. Con ella partirá Serrano Plaja a finales de 1939 rumbo a Santiago de Chile, para huir de los desastres de la nueva guerra que iba a asolar esta vez a toda Europa, y con el convencimiento de que aún era fundada la esperanza de un regreso a una Europa y una España liberadas del fascismo.

La poesía escrita por los exiliados republicanos del año 1939 no es un tema que haya recibido, globalmente, una atención demasiado amplia, aunque en varias ocasiones se ha aludido a la necesidad de una revisión de esta parte de nuestra historiografía literaria. Revisión que, como ya explicara Aurora de Albornoz hace más de veinte años, se ve aquejada por problemas que van desde la estricta recuperación material de la obra escrita en el exilio, hasta la revisión de lo que entendemos por exilio y cuál ha de ser su inserción en el panorama global de la poesía española<sup>999</sup>.

El manejo de un concepto como el de exilio ha favorecido, por otro lado, la extensión de una impresión general acerca de esta poesía como terreno propicio para que las quejas y la melancolía por la patria perdida hallen, con cierta redundancia, un acomodo fácil. No es una percepción falsa, pero sí muy limitada y que suele detenerse en lo escrito durante la primera década del exilio. De ello se lamentaba Luis Cernuda, ya en 1962, en su conocido "Díptico español" de *Desolación de la Quimera* (1962), al recordarnos, entre otras cosas, esa pluralidad de voces existente en su poesía —y en la de todo el exilio— que se resiste a ser leída en un único sentido:

Cuando allá dicen unos  
Que mis versos nacieron  
De la separación y la nostalgia  
Por la que fue mi tierra  
¿Sólo la más remota oyen entre mis voces?  
Hablan en el poeta voces varias:  
Escuchemos su coro concertado,  
Adonde la crecida dominante  
Es tan sólo una voz entre las otras<sup>1000</sup>.

---

<sup>999</sup> De consulta obligada es su pionero estudio "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta", en José Luis Abellán (ed.), *El exilio español de 1939. IV. Cultura y literatura*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 11-108.

<sup>1000</sup> Luis Cernuda, *Obras completas I. Poesía completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, p. 501. James Valender ha descrito de manera muy correcta el contexto y la significación de éste y otros poemas de *Desolación de la Quimera*, demostrando que, lejos de la clave trascendente y ahistórica que con frecuencia se aplica al exilio, la dependencia que la poesía exiliada mantiene con el día a

En efecto, la simple lectura de este enorme corpus pronto nos confirma la necesidad de un mayor esfuerzo crítico por nuestra parte si queremos lograr una comprensión más ajustada. Es difícil, por otro lado, cuestionar algo tan intrínseco al exilio como el desarraigo o la nostalgia. Si esta producción sólo planteara contenidos de este tipo, aparte de que la calidad y variedad de sus poéticas sería sustancialmente menor, su integración en el ámbito cultural se hubiera realizado con más facilidad. También es difícil no entender que, sabiéndose los vencedores morales, nada era más lógico que el lamento, la queja y la reivindicación frente a lo que la "victoria" de las armas abogaba mediante una estrategia que incluía también una negación sistemática del pasado cultural. Ese mismo pasado que en nuestro momento presente se ve amenazado por el carácter que puede adquirir su recuperación<sup>1001</sup>. Contra ello es necesario el ejercicio de una memoria crítica que constata ese carácter plural del exilio republicano español de 1939. Por eso, llegados a este punto, cabe entonces preguntarse, como lo hace Francisco Caudet invocando un verso de Arturo Serrano Plaja, cómo y de qué manera recuperamos el exilio, con qué resultados y para qué<sup>1002</sup>.

La pluralidad se nos presenta en las principales líneas de fuerza de la poesía en el exilio, pero en concreto interesan ahora las transformaciones más significativas de una de ellas: la defensa de un humanismo que, gestado en los años de la Segunda República, se mantiene como una opción pluriforme hasta los años cincuenta. Este desarrollo es especialmente relevante porque sirve, asimismo, para entender algunas de las condiciones de otros puntos básicos: las relaciones exilio-interior, la cuestión de la vuelta, la definición

---

día cultural e histórico es un hecho determinante para su interpretación. Una despedida: "no de la vida (como algunos han querido hacernos creer), sino simple y llanamente, y en la medida en que le era posible, de su tierra y de su cultura. Es decir, en estos poemas anuncia (o confirma) su deseo de exiliarse del exilio mismo, en cuanto éste presupone algún vínculo o dependencia de la patria perdida", "Luis Cernuda ante la poesía española peninsular", en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996*, México, El Colegio de México/Residencia de Estudiantes, 1999, p. 30.

<sup>1001</sup> Naharro-Calderón nos hace tener muy presente que la cuestión del exilio, acechada desde su inicio por esta voluntad oficial de olvido, nos enfrenta con un problema muy obvio y por ello mismo imprescindible: el de la memoria. Si durante la transición pasamos por una primera fase de "olvido profundo", ahora nos hallamos, en las condiciones de la llamada posmodernidad, con la segunda fase, la de un "olvido superficial, que desemboca en la esfera de la memoria espectáculo o simulacro", "Cuando España iba mal: aviso para 'navegantes' desmemoriados", *Ínsula*, 627 (marzo 1999), p. 25. Véase también su ensayo *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Antròpops, 1994.

<sup>1002</sup> Francisco Caudet "Mirando en la memoria las señales...", *Ínsula*, 627 (marzo 1999), p. 20.

del canon, las contradicciones a que se ve sometido el grupo hispanomexicano...<sup>1003</sup> Por supuesto, es también la línea en la que con mayor claridad vemos insertado el caso de Arturo Serrano Plaia, protagonista notable en la configuración de este humanismo.

#### 6.1.1. — RUPTURA Y CONTINUIDAD

A este coro concertado parece sensato sumar lo dicho por Iris M. Zavala cuando, en su recorrido sobre las explicaciones, nuevas lecturas y códigos interpretativos aplicados sobre la modernidad, ha recordado cuáles son los hilos conductores de la historiografía literaria del XIX: “el realismo, el liberalismo y el desarrollo del pensamiento laico y cientísta que, a su vez, designan todo un mapa temático: burguesía, clase media, ficción, ilusión, romanticismo, realidad, naturalismo”<sup>1004</sup>. Esta relación de dependencia tensa entre “religión y modernidad”, en cuyo trazado ahora evidentemente no se va a entrar, nos puede conducir a una revisión donde se relea el discurso oficial y se plantee la validez de lo silenciado o marginado. Entre esas voces disidentes “soterradas por la historiografía oficial (desde la masonería y el folletín social hasta los socialistas y krausistas)” es bien identificable “el vínculo entre liberalismo y exilio, y el exilio republicano de 1936, y la lucha que prevalecía contra una cultura oficial que transparentaba fines ideológicos, religiosos y políticos” [Zavala, 1994, 10]. Nadie mejor que el exiliado Vicente Lloréns retrató estas conexiones en sus aún valiosísimos estudios, y José-Carlos Mainer halló en la denominación de “Edad de Plata” una excelente etiqueta para el trazado modernizador de esta tradición liberal que a su vez fue heredada por las vanguardias. Por ello, toda aproximación al tema se encuentra con la necesidad de asumir, en el exilio y en el interior, la inevitable dialéctica establecida entre la forzada ruptura de este proyecto global y los intentos reiterados de continuidad con éste,

La representatividad mayoritaria de esta tradición que se mantiene en los primeros años del exilio, legitima los intentos de continuidad con toda una serie de líneas poéticas, aunque no hay que pensar que la ingenuidad fuera tanta como para que no se manifestaran a su vez las dudas constantes acerca de la factibilidad de un regreso triunfal tanto a la patria

---

<sup>1003</sup> Para una visión más amplia de estas líneas, véase la interesante propuesta de Serge Salaün, “La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955)”, en AA.VV., *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano español de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Ídies/GEXEL, 2000, vol. 1, pp. 579-607.

<sup>1004</sup> “Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 5/1*, Iris M. Zavala (coord.), *Romanticismo y realismo. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 5.

como a la escritura, a la cultura, anteriores. Porque para los exiliados, la ruptura de este proceso moderno se manifiesta entre esta continuidad y la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje para un espacio histórico también nuevo. Un ámbito donde la novedad alcanza asimismo a una construcción política internacional en la que ellos apenas si serán un apéndice anecdótico en la topografía de una Guerra Fría que, una vez que el fascismo había sido “derrotado”, no estará por labores tan nimias como la obligación moral de una restitución democrática de la República.

Por eso nada más exacto que la caracterización de esta situación por parte de Carlos Blanco Aguinaga: “el exilio de 1939 [...] no sólo planteaba el problema general de cómo reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas [...], sino la práctica imposibilidad de hacerlo cuando la persona que cada uno era al final de la Guerra había llegado a serlo en conjunción con todo lo que se había perdido, con todo lo que había muerto” [1995, 29]. No sólo eso; la muerte de ese proyecto histórico desde al menos la fecha clave, siguiendo a Aurora de Albornoz, de la admisión oficial de la España franquista en los órganos internacionales, los colocaba ante un punto de no retorno: “amputado el Sujeto de la muy concreta Historia colectiva en que se había formado, ¿cómo reconstruirlo privadamente? Y, tratándose de poetas, ¿con qué lenguaje?” [Blanco Aguinaga, 1995, 30]. Son cuestiones cuyas respuestas no se afrontan en su totalidad porque junto con la vivencia de la amputación se mantenía la esperanza de la restitución. Por ello se intentará responder, como indica Fanny Rubio, continuando hasta donde les sea posible “en sus países de destino con la tradición poética de la modernidad, proceso en el que se encontraban inmersos desde los años veinte”<sup>1005</sup>. Es decir, con la vuelta al riquísimo territorio recorrido por esta modernidad. Pero conviene matizar que se intenta mantener este discurso con desigual fortuna, pues no para todos va a ser posible sin más continuar con esta tradición. En parte porque el paradigma de la modernidad verá sometida sus bases a una revisión profunda, que se inicia antes de nuestra Guerra Civil, y la crisis que caracteriza al paradigma desde sus orígenes, va a ser llevada en el conjunto de las culturas occidentales casi hasta el rompimiento. De ahí que la experiencia vivida por muchos de nuestros poetas en la Guerra Civil, sobre todo los más jóvenes, tenga consecuencias semejantes a lo que esta misma experiencia pudo suponer, pongamos por caso, para Auden o Spender [Kernode, 1990].

---

<sup>1005</sup> “Poetas en dos continentes”, en AA.VV., *El destierro español en América. Un trasvase cultural* [1991, 245].

El exilio es un espacio paradójico. Por una parte se constituyó en el territorio en el que la labor reconstructora que tras la Segunda Guerra mundial se manifestará, con desigual fortuna, en las principales culturas europeas se pudo dar con libertad<sup>1006</sup>; pero por otra parte, esta reconstrucción se ejercía desde una libertad limitada, pues no era posible asentarla en el tejido social que sí tuvieron países como Francia, Alemania, Gran Bretaña o Italia. A cambio, es una labor que sirve para compensar otras limitaciones de la insuficiente reconstrucción que se da en un interior sometido a la dictadura franquista, donde encontramos, por parte de algunos focos resistentes, notables esfuerzos para solventar la tabula rasa que con insistencia proclamaba la política oficial franquista. De hecho, como ha explicado Jordi Gracia, el espejismo levantado por el régimen de “una España nueva para un *Nuevo Estado*”, que se legitimaba ominosamente en “la persecución de todo rastro anterior al 36 o en el impúdico afán adánico de su nueva legislación”, no podía sino ocultar a duras penas un flagrante “epigonismo” que siempre bebía de las fuentes de las “vanguardias y cultura de preguerra”<sup>1007</sup>. Eso cuando la disidencia no remitía, sino exactamente a “una nostalgia militante por la República”, si a lo que ésta representaba: nostalgia “de la época, de sus formas de vida y de su libertad europea” [Gracia, 1996, 17]. Una nostalgia, histórica y textual, activa y presente así a ambos lados, fundamental en el exilio y en el interior, cuyo papel central en la España franquista ha estudiado Gracia o, por no salirnos del ámbito poético, Laureano Bonet<sup>1008</sup>, en trazados críticos que se confirman también en el testimonio de aquellos poetas que, como Ángel González<sup>1009</sup>, se hubieron de formar en el yermo cultural del franquismo. De ahí el ya conocido fenómeno de que en la posguerra tuvieran que ser los poemarios de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso los primeros impulsores efectivos de la reconstrucción interna, pues eran de los pocos que en el interior podían presentarse como representantes de aquello que ahora habitaba extramuros de España.

De este modo, los intentos por mantener aislada las dinámicas culturales del exilio respecto del interior resultan todavía más paradójicos al recordar que la cultura bajo el franquismo se fundamenta, en casi todos sus aspectos sobresalientes, en el ejercicio

---

<sup>1006</sup> Al respecto puede consultarse Nicholas Hewitt (ed.), *The Culture of Reconstruction: European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, Londres, Macmillan, 1989.

<sup>1007</sup> *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, pp. 13-14.

<sup>1008</sup> *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, 1994.

<sup>1009</sup> “El exilio en España y desde España”, en AA.VV., *El exilio de las Españas en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*, edición de José María Naharro-Calderón, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 195-209.

sistemático de un antifranquismo y una voluntad de instauración democrática que son los rasgos que, precisamente, unifican, más allá de toda disensión, al conjunto del exilio. Son, en definitiva, manifestaciones de un mismo proceso cultural y político. Otro problema distinto es que esa nostalgia activa común, se enfrentara a serios problemas para permanecer en contacto y conocer mutuamente el carácter de cada una de las recuperaciones realizadas desde esta nostalgia. De cualquier forma, la cultura republicana era la otredad ansiada por aquellos que habían de subsistir en los años oscuros, y esta cultura sobrevivía, esencialmente, en el exilio. La poesía del exilio se lleva así consigo el prestigio cultural y la victoria moral que cualquier inteligencia media del interior captaba a poco que se asomase a sus prácticas poéticas.

Por todo ello, nada más comprensible que León Felipe, ya en 1939, escriba su conocido poema "Reparto", donde otorga al poeta exiliado la exclusividad de la posesión de la canción frente a la victoria material de los facciosos<sup>1010</sup>. Una declaración como ésta sólo se podía realizar desde una confianza plena en el poder de la palabra que, a su vez, se proyectaba sobre las posibilidades de un hipotético retorno. Más allá de su exactitud, estos versos confirman que esta representatividad mantenida en los primeros años del exilio, es la que en principio legitima los intentos de continuidad mencionados, que van desde las vanguardias históricas hasta la convicción humanista forjada a partir de los años veinte. En 1943, José Ricardo Morales, en la presentación de su meritoria antología *Poetas en el destierro*, aunque hilando algo más fino, certificaba la validez de este diagnóstico:

A los que se tragó la tierra, los enterrados, y a los que la lejana tierra les estraga, los desterrados, hay que juntar también aquellos poetas que en España quedaron heridos por la, para ellos, peor de las muertes: la del silencio. Allá estarán con la lengua viva de nuestro idioma muerta y seca, muda su viva voz inmutable, en espera y desespero de concederle su libre curso y aventura. Con ellos, con los que callan y no otorgan, con los que dan la callada por respuesta en vida y en muerte, está nuestro pensamiento al reunir, en este haz de la antología, a quienes tienen el venturoso privilegio de poder echar a vuelo cuanto de hermosamente bueno les viene a la pluma. [...] A los desterrados corresponde levantar la voz con que nuestra malherida España, vueltas las tornas, se dirá a sí misma y a todos lo mucho que deba decirse<sup>1011</sup>.

---

<sup>1010</sup> Aunque sea una cita recurrente en los estudios sobre la poesía del exilio, creo que merece ser recordada una vez más: "Tuya es la hacienda, / la casa, / el caballo / y la pistola. / Mia es la voz antigua de la tierra. / Tú te quedas con todo / y me dejas desnudo y errante por el mundo... / mas yo te dejo mudo... ¿Mudo? / ¿Y cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?, *Español del éxodo y del llanto* (1939).

<sup>1011</sup> *Poetas en el destierro*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943, p. 10

No era poco ambicioso el empeño, y de las dificultades para desarrollarlo darían buena cuenta los hechos posteriores. De momento, esta voz, exiliada pero libre, se emite con la intención de llegar más adelante a sus naturales receptores, sin concebir, claro está, que su canción pudiera estar casi cuarenta años a la espera de que las tornas se volvieran. Sin saberlo entonces, los límites de esta actividad habían sido planteados por sus mismos promotores.

#### 6.1.2. — EL FIN DE LA EPOPEYA

La ambivalencia entre continuidad y ruptura hace que en parte el exilio construya un territorio que es muestra de lo silenciado, de los discursos malogrados de la historia, la literatura y la identidad, que anticipa el desplazamiento de la otredad y recuerda desde el margen las miserias del discurso oficial y canónico. No es extraño que las primeras composiciones del exilio, o que parten de la escritura posterior de esa experiencia seminal que es el internamiento en los campos de concentración franceses, nos remitan a esta esfera. De ahí que sean al mismo tiempo de las menos recordadas y, a la vez, de las más demostrativas de la herida no cerrada de esa memoria que invoca el exilio. Estos poemas de autores conocidos, como Aub, Gil-Albert, Rejano o Serrano Plaja, menos recordados, como Celso Arnieva, o directamente olvidados, como José Canosa Doñate, constituyen uno de los ejemplos más explícitos de la crisis del sujeto moderno que vive en sus carnes algunos de los dobles del humanismo occidental, superando así un sentido meramente personal<sup>1012</sup>.

Los poemas escritos en los campos franceses apuntan a una doble línea que encontraremos con posterioridad. Por un lado, aquella que revela muy a menudo una capacidad de abstracción de la realidad inmediata, en ejemplos donde la literatura puede actuar como válvula de escape y hasta referirse a imágenes de añorada perfección universal. Es decir, aquellas composiciones que, como nos ha recordado Serge Salatin,

---

<sup>1012</sup> Sobre este punto véanse los artículos de Naharro-Calderón, "¿Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido?", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idces/GEXEL, (Serpa Pinto, 1), 1998, pp. 63-83 y "Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria", en Alicia Alted y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC/GEXEL, (Serpa Pinto, 2), 1998, pp. 307-325. He estudiado este tema por lo que respecta a la poesía exiliada en "La poesía del exilio republicano español y los campos de concentración", *Exils et migrations ibériques au XX<sup>e</sup> siècle*, Université Paris 7-Denis Diderot, 6 (1999), pp. 95-112.

indican una inversión de la épica del Romancero de la Guerra Civil al intimismo<sup>1013</sup> — una de las líneas más frecuentes de la poesía exiliada—, en un proceso donde “la poesía no tiene ya la fuerza de hacerse cargo de la Historia”<sup>1014</sup>. Sobre cómo esta inflexión se produce en el caso de Serrano Plaja se volverá enseguida. Él y el resto de sus jóvenes compañeros del grupo *Hora de España* supieron definir, de manera muy lúcida, una de las manifestaciones culturales más válidas de esa globalidad histórica a la que se aludía más arriba: la del humanismo revolucionario. Esa propuesta nos retrotrae a la común crisis ideológica de la Europa de entreguerras y a la potente línea, dentro de los intentos para hallar una solución, de un humanismo que se presentará bajo manifestaciones muy diversas. Por ello, los poemas y textos que se analizan en estos capítulos no remiten sólo a una derrota individual, la derrota de la Guerra Civil supone, como ha visto Francisco Caudet, “la disolución de un proyecto de transformación, en profundidad y bajo el signo de lo colectivo de la vida española. Un proyecto de transformación que, a lo largo de la década de los treinta, acabó por inflexionar también —no podía ser menos— el signo de la cultura” y que, habiendo empezado a ser “una cristalización ideológica real, poco antes de que estallara la guerra civil”, comprobó cómo el golpe de estado fascista “puso fin a ese proceso y, a la vez, aniquiló o disgregó, al reducir de facto a la inoperancia a quienes, quedándose en el interior o abandonando el país, habían sobrevivido a la guerra”<sup>1015</sup>. Aunque su destino final fuera el de esa disolución mencionada por Caudet, la propuesta humanista no se abandona con la salida al exilio. De hecho, quizás sea la línea que con más fuerza se desarrolla en su primera fase, caracterizada por las esperanzas de retorno a la normalidad democrática en España, que abrían las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra. Pero como consecuencia de esa pérdida de lo epopéyico, el desarrollo de esta poética humanista, aunque con sus ojos puestos en la vuelta, hubo de buscar justificaciones distintas; su lugar, como el de sus protagonistas, era ahora también otro.

---

<sup>1013</sup> Saluán, Serge, “Éducation et culture dans les camps de réfugiés”, en Jean-Claude Villegas (coord.), *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France-1939*, *Hispanistica XX*, Université de Bourgogne-BDIC Nanterre, 6 (1989), pp. 117-124.

<sup>1014</sup> “Las voces del exilio. La poesía española: 1938-1946”, en Josefina Cuesta y Benito Remejo (coords.), *Emigración y exilio españoles en Francia 1936-1946*, Madrid, Eudema, 1991, pp. 355-365., p. 358

<sup>1015</sup> “El detritus del exilio. Galope de la suerte de Arturo Serrano Plaja”, *Exils et migrations ibériques au XX<sup>e</sup> siècle*, Université Paris 7-Denis Diderot, 6 (1999), pp. 133-134.

No es gratuito remontarnos a lo teorizado desde las filas republicanas a lo largo de la Guerra Civil, más si se tiene en cuenta lo que esos tres años posibilitaron de novedad y balance de todo el proceso histórico cultural anterior. Ese trazado modernizador, ese proyecto global mencionado, se vio alterado por las consecuencias, y el exilio no es la menor de ellas, de la Guerra Civil. Por eso Blanco Aguinaga cree necesaria, para la reintegración histórica del exilio, la invención de “otra manera de entender y de historiar no sólo el exilio sino, claro está, la Guerra Civil misma”<sup>1016</sup>. En sintonía con esta declaración, y al insertar la Guerra Civil en un análisis de revisión internacional del Modernismo, es también Blanco Aguinaga, recuérdese, quien traía a colación el texto de la “Ponencia colectiva” como uno de los mejores exponentes de la crítica “a muchos de los aspectos centrales y de la problemática de los principios del arte no autonomista, esa cara del modernismo de la cual prefiere no hablar la cultura hegemónica”<sup>1017</sup>.

Una parte importante de las derivaciones de la poesía exiliada se muestra con ello como algo no sólo específicamente español. La marginalidad de esta porción de los discursos generados en los primeros años del exilio, se sitúa en el contexto global que favorecerá la relegación de todos aquellos discursos que en su momento apostaron por el cuestionamiento de una comprensión del arte moderno y de la vanguardia como categorías ahistóricas. La propuesta de la “Ponencia colectiva” —firmada por un conjunto, sobre todo, de jóvenes poetas— se da, cabe no olvidarlo, en un Congreso Internacional que se deriva del largo proceso de revisión de los principios artísticos surgido en las primeras décadas del siglo XX, en el que está embarcada la cultura occidental, tal como demuestra la nómina de sus participantes: César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, André Malraux, Tristan Tzara, Ilya Ehreburg, Langston Hughes, Louis Aragon, Stephen Spender, Bertolt Brecht... Son las mismas coordenadas internacionales por las que discurre la cultura a partir de 1945, las que darán sentido también a las trayectorias de un gran número de los escritores del exilio republicano.

Son muchos los ejemplos de la reanudación de un proyecto humanista que en los años cuarenta seguía plenamente vigente en las culturas occidentales, pero en el caso español sin duda la mayor actividad se corresponde a esta joven promoción poética

<sup>1016</sup> “Otros tiempos, otros espacios en la narrativa española del exilio en América”, en AA.VV., *El destierro español en América. Un trasvase cultural* [1991, 32].

<sup>1017</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *Sobre el modernismo, desde la periferia* [1998, 125].

revolucionaria del llamado grupo *Hora de España*. Sus diferentes integrantes así lo manifiestan en las plataformas culturales que desarrollan en los distintos países en que viven parte de su exilio. En México nos encontramos, por ejemplo, con *Romance*, quizás el ejemplo más paradigmático, o con *El Hijo pródigo*, al igual que en Argentina veremos que Serrano Plaja está presente en proyectos de parecida significación como *De Mar a Mar* o *Correo Literario*<sup>1018</sup>. En el editorial del primer número de *El Hijo Pródigo* del 15 de abril de 1943, se recogía la siguiente declaración: “Estas líneas de introducción al primer número de *El Hijo Pródigo* se escriben en los momentos más angustiosos del hombre contemporáneo” [7], en los que la actividad cultural, las “experiencias literarias”, se identifican con la lucha que los “otros hermanos nuestros” desempeñan en los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial [8]. Una actividad literaria que se entiende con el mismo criterio de ejecución en libertad por parte del artista que se había defendido ya en *Hora de España* y se recogía como uno de los aspectos medulares de la “Ponencia colectiva” de 1937. Así, en el editorial del número cinco del 15 de agosto de 1943, dividido, como todos, bajo los subtítulos de “Imaginación” y “Realidad”, se declara: “La poesía es una invitación a la rebelión y, por tanto, no una fuga de la realidad, sino un deseo de transformarla en algo menos estúpido y mecánico, en algo más libre e individual. La poesía no niega la realidad: al mostrarnos los sueños y los instintos, intenta convertir la realidad en el sueño que sueña y no se atreve a cumplir”. Por eso, añaden:

Queremos, ciertamente, un mundo libre y justo, pero nadie nos dice, ni los más hábiles dirigentes, cómo lograr ese ideal... sin derrumbar los antiguos privilegios. Y cuando se nos habla de liberar a la “persona humana”, esto es, de humanizar la civilización, tenemos que expresar nuestras reservas: el hombre, cualquier hombre, no es un “instrumento”, ni siquiera para batir a dictadores. El escritor, el poeta, el artista, no son instrumentos ni su obra puede ser ese proyectil ciego que muchos suponen. La única manera de derrotar, por ejemplo, a Hitler y lo que él significa en tanto que mal universal, es rescatar en el campo de la cultura la libertad de crítica, de denuncia, de soñar, imaginar y expresar los sueños de nuestros pueblos. [...] Por eso cuando hablamos de libertad de imaginación, queremos decir: la libertad y el deseo que tienen todos los pueblos y todos los hombres para soñar y luchar por un mundo donde los sistemas sociales, políticos o de otra especie, estén al servicio del hombre y no a la inversa, como hoy acontece. [270]

---

<sup>1018</sup> Sobre la revista *Romance* existe una excelente monografía de Teresa Ferriz Rouse, “*Romance*”, una revista del exilio en México, 2003. También Caudet ha dedicado una voluminosa monografía a la hemerografía mexicana de los exiliados, Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992

No estamos, pues, ante una recuperación sin más de los principios de finales de los treinta, la experiencia de la Guerra Civil española ha sido una dura lección acerca de las limitaciones de la actividad cultural entendida como un arma directa de combate. Ese aprendizaje que tan meridianamente recoge el poema "Nocturno" de Alberti, publicado por primera vez precisamente en *Hora de España*, en el que se hacía patente el desencanto ante el descubrimiento de que el lenguaje, usado en las pretensiones de cambio de lo real, carece de poderes taumaturgicos. La composición de Rafael Alberti, como ya se ha comentado, era el mejor balance de los límites de cierta comprensión de la Vanguardia política por lo que se refiere a los estatutos del intelectual y de la poesía y, al mismo tiempo, significaba la apertura a un ejercicio menos inocente y más maduro de ambas entidades. Sin embargo, la ruptura de la Guerra Civil favoreció en muchos casos la repetición posterior de idénticas cuestiones y no será hasta entrado los años cincuenta, con Gil de Biedma, González, Barral..., que se demuestre el aprendizaje de esas tejanas lecciones impartidas en el año 1939. La poesía de posguerra en el interior, de momento rechazará este tipo de humanismo a favor de otro de signo bien distinto, un "realismo intimista trascendente" que define una "poética de la intrahistoria" en la que basar un arraigo de tipo religioso<sup>1019</sup>.

En el exilio, en cambio, el ejercicio de esa voluntad transformadora que ya en 1937 pretendía ofrecer una alternativa a los presupuestos poéticos del 27 y a la vez sortear algunos de los simplismos del ejercicio poético comprometido más inmaduro, se manifiesta antes. Y lo hace con unas idénticas ansias de renovación cuyos pivotes son un ejercicio crítico, testimonial y político que no tiene por qué renunciar ni a la intimidad personal, ni a la libertad creadora, esa "imaginación" a la que aluden los promotores, mexicanos y españoles, de *El Hijo Pródigo*. Desde ahí debemos entender que lo buscado por muchos poetas, sobre todo los de los primeros años, no es tanto, como se ha querido ver a veces, un lamento melancólico y un conñado ejercicio de protesta como una manifestación de resistencia —ética e inseparablemente estética— en la que la reivindicación de la intimidad desde una perspectiva histórica, continuaba sometida a las circunstancias de una historia en armas y, con ello, a las parecidas contradicciones del pasado.

---

<sup>1019</sup> Son algunos de los términos utilizados por García de la Concha [1987].

#### 6.1.4. — LA INTERIORIZACIÓN TRASCENDENTE Y EL NUEVO ESTATUS DEL INTELLECTUAL.

Naharro-Calderón, en un comentario paralelo de obras del exilio y del interior, ha señalado la tendencia en los poemas de estos primeros años a la inclusión de una "topografía mítica" y la representación de un "tiempo cíclico" como "alternativas para intentar el escape" frente a la unidad perdida. Aquello que comprende lo que denomina "paradigma de la literatura de 'exilio latente'", es decir: "la tensión entre la cíclica plenitud espacial de los poemas y la deconstrucción temporal de los signos, dicotomía de lo pleno y lo excluido, de lo interior y lo exiliado, [...] el dilema planteado entre mito e historia" [1994, 270 y 285]. Estas oscilaciones aparecen con un notable desarrollo en esta propuesta de reconstrucción humanista, que desarrolla a su vez otra de las líneas centrales de la poesía en el exilio, la que Blanco Aguinaga denomina "interiorización trascendente" o Naharro-Calderón "supra-exilio", entre las que existen distintos elementos puentes y que muy a menudo se dan en una mismo poeta. Estas conexiones, no son sólo las ya citadas experiencias comunes de la guerra y el exilio sino, sobre todo, lo que se puede calificar, tal y como ha propuesto Serge Salatin, como la continuidad con una práctica vanguardista, entendida ésta en su sentido más amplio y válido.

Salatin ha explicado con brillantez que la recuperación de la vanguardia se desarrolla en este reconstruido humanismo, mediante una propuesta que tiende a la universalización mitificadora tanto de la Guerra (Civil o Mundial), como del sujeto que la ha protagonizado, ese "hombre" constantemente invocado. Lo que permite trasladar el compromiso ideológico anterior a esferas de otro tipo y compensar las vivencias de la derrota y el exilio [2000]. El humanismo revolucionario, como otras líneas que se podrían comentar, se ve así progresivamente transformado y delimita algunas interesantes síntesis en las que no deja de cuestionar algunos principios básicos de la tradición romántico-simbolista y de la vanguardia.

En el segundo número de *El Hijo Pródigo* del 15 de mayo de 1943, Antonio Sánchez Barbudo traduce un ensayo del poeta Pierre Emmanuel, muy representativo de estos tiempos, titulado "El hombre y el poeta". A lo largo de su argumentación se nos muestran buena parte de las oscilaciones mencionadas. Así, en su inicio se declara: "de todas las confusiones creadas por la crítica, la más perjudicial a la poesía es aquella que conduce gradualmente a identificar el símbolo con la realidad. Como esta realidad en última instancia es inefable, es difícil poseer de su relación con el símbolo otra cosa que una intuición más o menos viva, que si hace legítimo el símbolo no disminuye por ello la

realidad. El Ser es inexpresable en cuanto, necesariamente y sin poder ser otra cosa, es el Ser". con lo que se hace "de la poesía un ídolo y del poeta el sacerdote infalible de una religión hermética" [89]. A ello sigue una crítica a aquellos que frente a la crisis del ser humano moderno, inútilmente quieren "evadirse fabricándose una pequeña unidad interior de completo reposo, sin tener en cuenta la historia" [89]. Pero a continuación sustituye la función sacerdotal del poeta por una capacidad profética de su actividad, y legítima con ello este cambio en una condición humana que es "totalidad, verdad única" [90]. No encontramos ya, como argumento contra la autonomía del arte, una exigencia de atención a la realidad social propiamente, la cuestión se plantea en otro tipo de términos, metafísicos, más cercanos al debate generado alrededor de la filosofía existencialista. Su propuesta es la de un "humanismo integral" que genere nuevos mitos que "preparen en plena era bárbara, el alba de tiempos quizás aún lejanos" [90]. La identificación del poeta con el héroe mítico nos aporta la clave de este proceso, en el que la interiorización acaba por justificarse como un medio de ejercicio de este compromiso humanista perfectamente asimilable a la experiencia del exilio:

El héroe mítico se halla, pues, en las avanzadas del lenguaje: dotado de una angustia más profunda que el común de los hombres [...] él prefigura y convierte en legítimo, por un acto con frecuencia trágico, lo que más tarde será "modo de vivir", "manera de ser", universal. Despertando en sí los monstruos que combatirá después, y descendiendo a los infiernos de su inconsciente, aventurándose en su vuelo hasta lo desconocido, que es lo suyo propio, triunfa de ese mutismo interior cuyo vértigo prende al hombre desde que hace suya la fatalidad de la muerte. [91]

¿Quién mejor que los exiliados para ser portadores de esta angustia intensificada tan propia, por otro lado, de los integrantes del grupo generacional de Sánchez Barbudo? Pero la diferencia final es que los nuevos tiempos determinan una nueva actitud: el enfrentamiento con estos monstruos y no la simple experiencia trágica. En esta lucha "la poesía —una poesía armada— tiene que representar un papel", que afecta el sentido que la modernidad ha dado a los procedimientos poéticos empleados. Así, sin renunciar al hallazgo vanguardista de la imagen, ésta se entiende de modo distinto a la línea trazada desde Reverdy o Huidobro, pues no es algo "subsistente en sí", sino algo "inseparable del aliento que la anima: su belleza reside en gran parte en la adaptación del lenguaje a su función, que es crear mitos" [91]. Es evidente el salto que va de la poesía armada del Alberti del año 1939 a esta otra que, sin abandonar la crítica a las creencias en la autonomía de lo poético, reduce sensiblemente la dependencia política de su defensa de lo

humano y de la historia a favor del mito. Con ello no se hallaba la solución para esa deseada recuperación del proyecto anterior roto, pues el mito se subordina a la capacidad creadora de un lenguaje que, nuevamente, iba a mostrar la misma incapacidad evidenciada en su diálogo con lo histórico, pues lo que se le demanda sigue siendo un funcionamiento absoluto.

Un buen ejemplo de reformulación del compromiso ideológico lo hallamos en la poesía de Pedro Garfias, sobre todo en el espléndido *Primavera en Eaton Hastings* (1939), verdadero compendio de cómo una poética generada en la vivencia y la práctica totales de las vanguardias (las estéticas y las políticas), pone al servicio de un discurso interiorizado todas las lecciones aprendidas en fructífero diálogo con la tradición simbolista. En este largo "Poema bucólico con intermedios de llanto", se desarrolla el intento de retornar a un tipo de poesía que no dependa de la inmediatez histórica y, a su vez, se muestra la imposibilidad de este retorno a estos intereses poéticos, debido a que la crisis personal y poética que implica la guerra y el exilio conducen inevitablemente al peso de lo histórico. Una historia que es memoria y una memoria que es medida, al cierre del poemario, mediante los muertos de la contienda, los mismos que invaden el ámbito simbólico y anulan su pretensión de autonomía frente a la realidad:

El verso humano pesa. [...]  
La primavera rápida se esquivo [...]  
Después de todo, qué; ¿por qué no recordaros?  
vosotros que conmigo compartisteis  
la lluvia y el espanto? [...]  
Hombres de España muerta, hombres muertos de España.  
¡Venid a hacerles coro a estos pájaros! [Garfias, 1996, 345].

Este peso, calibrado en poesía y humanidad, es prueba de cómo anteriores contradicciones fructifican en una síntesis que, muy a menudo, pagan el inevitable peaje de la soledad y la interiorización<sup>1020</sup>. Como en próximas páginas se verá, parte de los poemas escritos por Serrano Plaia en la primavera de 1939 (y también desde un retiro de bucólica reparación compensatoria), tienen mucho que ver con lo planteado por Garfias en los suyos. El mayor

---

<sup>1020</sup> En otro poema anterior de *Primavera en Eaton Hastings*, Garfias alude a cómo "dentro del pecho oscuro" crece "lenta y segura" esta "clara soledad", y describe la visión interior de la misma: "[...] Hay luz en mis entrañas / y puedo ver mi sangre ir y venir / y puedo ver mi corazón" — como un refugio frente a la agresión oscura del exterior — compuesto de "deshojadas y sonámbulas / noches enracimadas" y de "un atropello de silencios turbios". Tras ello realiza una petición final en la que se muestra la resistente fragilidad de este amparo construido por el poema: "Señor que hiciste el verso y la anapola / haz las paredes de mi pecho fuertes / duras como el cristal de esta ventana" [Garfias, 1996, 334].

peso que lo histórico va a tener en los poemas de otros autores, como Salinas y Guillén, se plantea también desde una concepción humanista de tipo universal y metafísico, donde el poeta actúa como salvaguarda del espíritu frente a la agresión materialista propia de la decadencia occidental. Es la comprensión amplia del humanismo lo que permite este cruce de discursos, lo que posibilita que en el exilio Salinas confirme las sospechas que latían tenuemente en sus poemarios de los años veinte y treinta. Es decir, las contradicciones que la sociedad moderna alberga en el interior de un fascinante despliegue técnico —que ahora contempla en primera línea durante su residencia en los Estados Unidos— y las amenazas que desde ahí, en plena consolidación de la comprensión de la cultura como producto de consumo, acechan a su idea de la cultura y del intelectual. Por eso encontramos poemas como los incluidos en *Todo más claro*, publicado en 1949 pero compuesto desde 1937, que tienen su correspondiente teoría en la amplia producción ensayística de esos años, por ejemplo en *El defensor* (1948), donde menciona la misma oscilación de sus versos entre la inalterable creencia en la realidad poética y su vivir, “a ratos”, entre aquellos que “claman doloridos por el estado presente del hombre” y ejecutan así, el sentido ético de una actividad creadora que apela “a la reforma de la conciencia humana”<sup>1021</sup>. Salinas se sabe instalado en un momento en que la crisis de la modernidad ha de recurrir como forma activa del ejercicio crítico a lo que Peter Bürger, utilizando un concepto introducido por Marx, llama “autocrítica del presente” [Bürger, 1987, 690]. La manifestación en su poesía de este compromiso de un humanismo amenazado es otro buen ejemplo de la unión final de todos los procesos de la Vanguardia. Y de nuevo, como en el caso de Garfias, ello concluye en un pendular movimiento entre poesía y realidad, con todos los matices que ambos términos suponen en el caso de Salinas, donde su o *Confianza* (1955) se nos revela plenamente moderna por lo que de cuestionamiento, de fragilidad y tensión dubitativa contiene.

Mientras tanto, los intentos de recuperación vanguardista llevados a cabo en el interior en los años cuarenta, son de un orden bien diferente, no sólo en los obligadamente marginales como el postismo, incluso en los proyectos más cuidados por parte de la cultura oficial como *Garcilaso y Escorial*. El exilio posee todavía una capacidad regenerativa que mantiene gracias a su permanencia activa en lo histórico y que alcanza a la totalidad de sus miembros, desde los mencionados hasta Juan Ramón Jiménez, en quien la evolución de su

---

<sup>1021</sup> Pedro Salinas, *Ensayos completos. II*, edición de Solita Salinas de Marichal, Madrid, Taurus, 1983, p. 368.

concepto de “minoría” va inevitablemente unida a su compromiso con la causa republicana, mientras en el interior *Escorial* se desarrolla bajo la influencia orteguiana de la minoría rectora [Naharro-Calderón, 1994, 187]. De igual forma en el interior, desde revistas como *Española* y con un debate más limitado del existencialismo, hallamos declaraciones cercanas a un humanismo que se entiende en su sentido más amplio y que, poco a poco, por parte de algunos de sus integrantes como Eugenio de Nora, se concretará en posiciones política y poéticamente más sociales, precisamente confirmadas cuando el exilio pierda protagonismo.

La identificación de Sánchez Barbudo con un texto como el de Emmanuel era el mejor adelanto del fácil paso, inevitable incluso, a unas prácticas poéticas en la línea de recuperación del Simbolismo europeo que Salasún ha detectado en su estudio, aquellas que hacen de lo trascendente, la visión analógica del mundo y la religiosidad —casi siempre partiendo de la secularización que el modernismo supuso de estos principios en donde la Poesía pasa a ocupar el lugar de lo Divino— algunos de sus ejes principales [Salasún, 2000]. Porque los discursos religiosos que hallamos en el exilio, desde el mesianismo de León Felipe al catolicismo de Champourcin, pueden unir, en una paradoja más, una creencia más o menos tradicional en Dios con la nominación simbolista de esta creencia, que nace de la secularización y nos lleva a la citada reflexión de Iris Zavala acerca del tenso diálogo entre modernidad y religión. Al operar una traslación de conceptos que venía favorecida por la tradición romántica y simbolista, lo que ahora obedece a una situación concreta, determinada por los hechos políticos de la historia mundial, se convertirá después, con el uso exacto de los mismos argumentos, en sinónimo de la condición humana. Se dan paso así a interpretaciones de tipo trascendente o religioso que, en más de un caso —baste recordar a Juan Ramón Jiménez, a Emilio Prados, a Manuel Altolaguirre—, edifican propuestas fundamentales de la producción poética exiliada. La conexión de estos discursos con el humanismo es fácilmente perceptible y de hecho ya se había producido en los años anteriores al estallido de la guerra.

Este tipo de conversiones que afectan el cuerpo poético, también actuarán sobre el cuerpo ideológico y no siempre como indicadores de una mejora sino, antes bien, como la prueba más patente de la frustración y la pérdida. Traslación paralela, además, a otros procesos generales como la quiebra de las expectativas anteriores depositadas en el intelectual y sus producciones. Todavía en 1946, en el número seis del 24 de diciembre de la revista *Cabalgada*, de Buenos Aires, donde es fundamental la actividad de otros miembros de la antigua *Hora de España* (Dieste, Serrano Plaja, Varela, Seoane...),

encontramos textos como "El hombre y la cultura", de André Malraux, en que se diagnostica la crisis contemporánea en los siguientes términos:

todas las civilizaciones desaparecen unas tras otras y, con cada una de ellas, sucumbe una concepción del hombre de la que la cultura triunfante nada conserva. Pero de este naufragio subsisten siempre algunos magníficos restos que aunque se manifiestan por una cierta idea que, en ciertas circunstancias, de una cierta época, el hombre se hacía a sí mismo, declaran también por el hombre inmortal. Nuestra tarea más urgente [...] debe ser confrontar estos restos patéticos. Si al hombre, más ahora que nunca, no le queda más que el hombre, el único peligro es perder esta única boya. La Europa de hoy no está más destruida ni más ensangrentada que nuestra fisonomía. Pero si algunos creen desde Nietzsche que Dios ha muerto, el hombre, por su parte, aunque muy atacado, está todavía de pie.

El fracaso en el intento de establecer la continuidad de este proyecto humanista, o directamente el abandono de este discurso por parte de un gran número de poetas en el exilio (Antonio Aparicio, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja, Lorenzo Varela, por citar sólo a firmantes de la "Ponencia colectiva"), no es únicamente algo inherente a la peripecia concreta de unos poetas y sus particulares derrotas. se relaciona también con otros desarrollos en las esferas de la cultura y política occidentales en el largo y complejo periodo de la Guerra Fría. Un periodo en el que, tras el desencantado recorrido por creencias comunistas, la conversión ideológica, o en varios casos directamente religiosa, fue una frecuente opción intelectual (Koestler, Gide, Silone, Spender...). En 1949, Richard Crossman recopilaba una serie de testimonios que formaron el libro *The God that Failed*, una de las más representativas y tristes muestras de este desencanto<sup>1022</sup>. Los términos empleados por Crossman en su libro, que se inserta en la estrategia perfectamente calculada de la amplia campaña anticomunista que se desarrolla a partir de los años cuarenta, coinciden con los de la operación general descrita por Blanco Aguinaga, que desde la hegemonía cultural se ha realizado sobre lo considerado como la cultura moderna, pues, en palabras de Edward Said, estos términos hacen que "the battle for the intellect has been transformed into a battle for the soul, with implications for intellectual life that have been very baleful" [Said, 1994, 83]. Un movimiento más que certifica los intentos de desplazamiento de lo histórico a una atemporalidad espiritual que

---

<sup>1022</sup> AA.VV., *The God that Failed*, Nueva York, Harper & Brothers, 1949. Cfr. con el oportuno capítulo, "Gods that always fail", que Edward Said dedica a esta cuestión en *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, Vintage, 1994, pp. 77-90.

rompe en estos casos las relaciones que este humanismo ha intentado mantener con sus anteriores premisas<sup>1023</sup>.

Las situaciones de aislamiento padecidas por estos poetas (familiar, idiomática, cultural...) lo fueron muy especialmente en relación con la evolución de la realidad española del interior. Poco a poco se afirma una construcción mental congelada, un espacio que crece en su carácter mítico a medida que el retorno es cada vez más imposible, no sólo por la prohibición por parte del régimen dictatorial, no sólo por mantener la integridad moral de lo que se podía interpretar como una claudicación, como prueba definitiva de la derrota, sino también porque en el caso de aquellos que lograron regresar fue para darse cuenta de que lo hallado en el presente no se correspondía con la imagen de lo que se esperaba encontrar. El exilio se convierte así, en la mayoría de los casos, en añoranza, pues los proyectos poéticos muestran sin error, como única posibilidad de realización de ese proyecto global, ético y estético, su dependencia respecto de lo histórico. En la sentida "Canción 22" de *Baladas y canciones del Paraná* del año 1954, Rafael Alberti, dialoga con el viento y hace balance, en términos de unidad perdida, de lo vital y poéticamente malogrado:

Quise ser vario, diverso,  
múltiple, tener un cántico  
pleno.  
Yo quise  
tener un cántico pleno<sup>1024</sup>.

Es la ansiada recuperación de la totalidad, la misma que se traslada a la propia concepción de unas obras que buscan constituirse como un todo orgánico ---Juan Ramón Jiménez, Guillén, Cernuda, Alberti, Sañinas, Prados, Altolaguirre...---y al mismo tiempo

---

<sup>1023</sup> Nos adentramos así en otro de los debates centrales de la cultura del siglo XX, el de la aparición del que muchos consideran nuevo paradigma de la *posmodernidad*. La descripción realizada por el historiador Eric Hobsbawm cuando comenta su aparición, relaciona esta "posmodernidad" con la tradición vanguardista, la misma que se recupera por parte de los poetas exiliados, y alude a conceptos muy semejantes a los que han ido surgiendo: "La esencia misma de la vanguardia era la búsqueda de nuevas formas de expresión para lo que no se podía expresar en términos del pasado, a saber: la realidad del siglo XX. Ésta era una de las dos ramas del gran sueño de este siglo; la otra era la búsqueda de la transformación radical de esta realidad. Las dos eran revolucionarias en diferentes sentidos de la palabra, pero las dos se referían al mismo mundo. Ambas coincidieron de alguna manera entre 1880 y 1900 y, de nuevo, entre 1914 y la derrota del fascismo, cuando los talentos creativos fueron tan a menudo revolucionarios, o por lo menos radicales, en ambos sentidos, normalmente - aunque no siempre - en la izquierda. Ambas fracasarían, aunque de hecho han modificado el mundo del año 2000 tan profundamente que sus huellas no pueden borrarse". Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 512.

<sup>1024</sup> Rafael Alberti, *Obras completas II. Poesía 1939-1963*, edición de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 716.

tratan de su inevitable fragmentarismo. La búsqueda de armonía que ansia Serrano Plaja en estos primeros años de exilio y que simbolizará en el monasterio de El Escorial, al mismo tiempo que sus versos exponen con dolorosa morosidad la quiebra casi absoluta de las normas que ordenaban antes su realidad.

A medida que se descubre que el exilio no es algo transitorio, que la política internacional olvida a la España republicana, el papel representado por los exiliados en el interior cambia, la disidencia cultural contra el franquismo ha de tener su principal frente de batalla en el interior, ha de forjarse desde la vivencia cotidiana ahorrada por la miseria de la dictadura franquista. La herencia republicana que el exilio representa pasa entonces a ser utilizada como una especie de edad dorada a la que se imita, o así se cree, no tanto para restituirla como para superarla, pues el protagonismo político, la potencialidad de cambio de la situación definida con el desenlace de la Guerra Civil ha quedado definitivamente desplazada desde el exilio al interior. Al recurrir otra vez a la archiconocida secuenciación sancionada por las palabras de León Felipe en otro antológico texto del exilio republicano (el prólogo al poemario *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich)<sup>1025</sup>, quienes primero se consideraron dueños de este discurso, de la “canción”, pronto se dieron cuenta de que, lejos de estar en manos de unos pocos dueños, la canción era cantada excelentemente en el interior. En este año 1959, como ha recordado Francisco Caudet, la pérdida de protagonismo cultural que implican estas declaraciones de León Felipe coincide con una idéntica pérdida de protagonismo en el ámbito político<sup>1026</sup>.

Este proceso, que ya no afecta al periodo de la trayectoria de Serrano Plaja aquí estudiado, irá evidenciándose en la progresiva crisis de esa continuidad fijada desde 1939 que ya se ha analizado en otro lugar [López García, 2000b, 539-549]. Proceso que franquea el dificultoso diálogo entre exilio e interior, que se concreta en el caso de la poesía con el traspaso de “la antorcha de la poesía española” de la mano de los exiliados a la de los poetas sociales del interior, y también por su particular manifestación en los integrantes de la segunda generación<sup>1027</sup>. Llega un momento en que esta crisis de

---

<sup>1025</sup> “Palabras...”, *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales españoles*, México, 8 (enero 1959), p. 2.

<sup>1026</sup> *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997, p. 81.

<sup>1027</sup> Véase algunos artículos de James Valender que analizan algunos de estos aspectos: “La poesía del interior de España vista desde el exilio mexicano (1939-1959)”, en *AV.VV. El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* [1999], pp. 409-425], la edición hecha con Gabriel Rojo Leyva, “*Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*”, México D.F., El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999 y el ya mencionado “Luis Cernuda ante la poesía española peninsular” [1999a]

continuidad se da también en el interior. Jaime Gil de Biedma describía en 1965 con lúcidas palabras un desarrollo muy similar: "Para los jóvenes, la guerra civil es una memoria borrosa" de lejanas muertes familiares, y ésta y otras circunstancias "están extirpando de la conciencia de los españoles un antiguo mito. El mito de la segunda vuelta. La idea de que un día los derrotados intentarían, por la fuerza política o por la fuerza de las armas, volver del revés el desenlace de la guerra civil"<sup>1028</sup>. El mito exterior se derrumbaba también para aquellos que desde dentro apostaron por una vanguardia cultural que tuvo como espejo al padre republicano, engrandecido en la memoria y necesario en la sordidez de la catacumba franquista, a pesar de que muy pronto se tuvo la sospecha de que tampoco él podía volver por mucho que lo deseara, no sólo por las circunstancias políticas sino también porque su tiempo era ya otro. Además, simplificando mucho, podría decirse que también en el interior se llegó a la conclusión, hacia 1965, de que la canción era, otra vez, después de la práctica social, más amplia, más compartida de lo que se había pensado y que estaba siendo ya afinada desde otros presupuestos. A la altura del año 1965 muchos eran también los que podían concluir que el papel protagonista dado a la cultura durante la posguerra y los años cincuenta, estaba siendo desplazado a un lugar bien distinto por las nuevas condiciones culturales que aproximaban la sociedad española a los hábitos de consumo propios de las industrias del ocio. Para las dos esferas se convierte así la República en sendos mitos: para el exiliado cuando se da cuenta de que su percepción de la historia respecto del interior es la de un tiempo detenido en la memoria, o que en verdad, en el caso de la segunda generación, no le pertenece a él sino a sus progenitores; para el opositor antifranquista del interior cuando se da cuenta de que para ellos la historia que representan los exiliados es algo igualmente detenido en esa memoria del deseo que se han fabricado. Más allá de los desencuentros, el punto de llegada es el mismo.

Gil de Biedma advierte la desmemoria ejercida sobre la Guerra Civil y asume que la República, el exilio y la vuelta se han usado mediante su colocación en la esfera del mito, lo que para un proyecto ligado tan determinadamente a lo histórico supone poco menos que un acta de defunción. En 1965 su declaración es también un lúcido anuncio de lo que la política posterior confirmaría e incluso empeoraría: tras esta entrada en lo mítico, a la Segunda República aún le quedaba el paso directo a una amnesia sublimada en aras de los nuevos pactos democráticos.

---

<sup>1028</sup> "Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)", en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 183.

Los siguientes proyectos emprendidos por Serrano Plaja desde el año 1939 adquieren más amplio significado insertos en esta línea de argumentaciones que se acaban de exponer. La voluntad de continuidad, de contenidos y de procedimientos estéticos, convive con la omnipresente amenaza de un olvido y ruptura impuestos por las circunstancias históricas. La reiterada invocación al sentido de la guerra, de sus héroes y su sacrificio puro, son muestra de una tentativa, a menudo desesperada, para no perder las unidades de sentido anteriores. Al mismo tiempo, los datos que apuntan a la imposibilidad de ese deseo se expanden por todos los niveles del discurso y, de manera progresiva, identidad, historia, lenguaje se ven afectados. Otros serán los intentos tras el fin de la segunda guerra mundial y el retorno a Europa, intentos que para su justa comprensión han de partir del conocimiento de lo que continuación se expone.

## 6.2. — SAINT CYPRIEN: LA EXPERIENCIA CONCENTRACIONARIA

Como se ha destacado en más de una ocasión, los campos de concentración supusieron para miles de republicanos españoles el primer encontronazo con el exilio que iba a definir sus posteriores vidas, unas lamentables escenas sucedidas en un espacio que fue para muchos de ellos la primera muestra, brutal y efectiva, de lo que las democracias europeas estaban dispuestas a tributar, en triste coherencia con su actitud durante la guerra civil, frente a la agresión fascista<sup>1029</sup>. Una parte muy pequeña de la producción poética de nuestro exilio comparte el rasgo común de tener como tema este primer contacto con los campos franceses. Desde la pequeñez testimonial y estética de la mayoría de estos textos se nos ofrece, sin embargo, algo más que la simple lamentación ante las penurias de una serie de experiencias personales. Estos poemas constituyen uno de los ejemplos más explícitos de la crisis del sujeto moderno que en su contemplación y vivencia del horror generado por la propia dinámica de esta modernidad, comprueba las dobleces del humanismo occidental. Así, la verdadera lección de estos hechos y de la literatura generada a raíz de ellos tiene un alcance mayor, aquél que José María Naharro-Calderón, en dos excelentes ensayos, ha trazado al tratar la significación de la literatura concentracionaria de los exiliados republicanos españoles dentro de la canónica voluntad de olvido ejercida por el discurso humanista burgués, humanismo "que basa su existencia en la simultánea presencia del otro y su exclusión" y

---

<sup>1029</sup> He estudiado esta cuestión de manera más amplia en "La poesía del exilio republicano español y los campos de concentración" [1999].

que establece un hilo de continuidad evidente entre las manifestaciones exterminadoras de totalitarismos como los “franquistas, hitlerianos, estalinianos u otros compañeros de viaje” y los distintos episodios que a lo largo de la historia se igualan como estructuras de “la violencia colonial” [1998b, 65-66]. Estas obras, en el caso del exilio español, advierten de que no existe “memoria más incómoda para esta amnesia” que la que Naharro-Calderón denomina, frente a otras reglas de formación discursiva monumentales, como “inframemoria”, la “vacuna” que logra hacer pervivir la conciencia de nuestra otredad<sup>1030</sup>. Un “espacio abyecto” donde se concentra esa “mayor dosis de gérmenes y anticuerpos para mantenemos en el estado febril de la duda y el inconformismo ante la objetivación de la memoria y la repetición de la barbarie” que hallamos sobre todo en los géneros tradicionalmente no considerados como literarios (testimonios, autobiografías, cartas, diarios) [1998b, 64], pero también en los, a menudo, atípicos discursos en los que se ha poetizado este episodio<sup>1031</sup>.

Con ello se plantea la misma integración en la modernidad que ensayos como los de Zygmunt Bauman demandan al analizar la relación de esta modernidad con el Holocausto, pues sin la revisión de estos hechos, y, por lo tanto, sin la lectura de los testimonios que nos los pueden hacer presentes, estamos ante una inmunología de falsa ejecución<sup>1032</sup>. Porque estamos, en suma, ante la importación del colonialismo a Europa que supuso la extensión de los fascismos, un movimiento que revela todas las miserias del

<sup>1030</sup> Naharro-Calderón destaca otras dos formas en las que la memoria puede apuntar o hacia este sedante amnésico del olvido (la inframemoria) o hacia la mitificación canónica que anula su capacidad crítica (la supramemoria).

<sup>1031</sup> En este sentido, en más de una ocasión se ha aludido, por parte de críticos e historiadores y por sus mismos protagonistas, a las diferencias que separaron al exilio de los intelectuales del de todos aquellos otros españoles empujados a los campos de concentración. Sin entrar ahora en la evidencia de esta distancia entre los diferentes estratos sociológicos de nuestro exilio, lo cierto es que también la intelectualidad republicana exiliada padeció, en la representación de una parte de sus miembros, la terrible inauguración de su nueva condición con su entrada en los campos franceses. Una distancia que también existió, salvo excepciones puntuales (Aub, Altolaguirre, Rejano, Gil-Albert o Serrano Plaia), en el caso de los poetas y que no han dejado de recordar voces literarias de menor “importancia” en el canon del exilio literario como Celso Amieva (*Poeta en la arena*, México D.F., Ecuador 0° 0' 0", septiembre 1964) o Jacinto Luis Guereña (“Exilio y andadura creativa: Mi experiencia en las letras españolas y francesas”, en AA.VV., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* [1998, tomo II, 641]). Sin que esta “ausencia de personalidades literarias”, como ha recordado Serge Salatin, sirva para justificar las limitaciones de buena parte de la poesía escrita en los campos, “Las voces del exilio. La poesía española: 1938-1946” [1991, 359].

<sup>1032</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad y holocausto* [1989], traducción de Ana Mendoza, Madrid, Sequitur, 1997. Pero tampoco habría que olvidar que, como ha explicado Marshall Berman, la experiencia de la modernidad es también la de la disolución de los estados sólidos en la atmósfera del sujeto moderno que ya anunciara Karl Marx. A este proceso soluble parece referirse el Guillén cercado por la historia de *Clamor*: “Campo de humillación, / De concentrada humillación, de agravio / Completo... / Entre aquellos alambres / El lento asesinato va extendiéndose / Por cámaras / De gas y de razón, / Y los ayes son humos / Frente a nuestra vergüenza”, *Clamor. Tiempo de historia. Maremóngrum*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957, 192.

liberalismo humanista europeo y que condujo, como denunciara Hanna Arendt y retoma Naharro-Calderón, a la racionalización de la muerte por parte de la política. En el caso español, a los supervivientes de los campos franceses todavía les quedaba, tras su salida, un largo recorrido plagado de decepciones que terminarían por concluir en la ignominia de casi cuarenta años de dictadura franquista. Las nuevas certezas las habrían de buscar ya otros, para la mayoría de los desterrados quedaba el enquistamiento en los ejes de sus pilares ideológicos y estéticos en que con frecuencia terminan los intentos de continuidad cultural, la huida mediante creaciones alejadas de la realidad devastada que dejaban tras de sí, los más o menos logrados intentos de restitución compensatoria o, y nada más justo y comprensible, la queja (irónica o no), la melancolía, el lamento, la rabia, el más que previsible desencanto o la incommovible y costosa permanencia en la lucidez.

Algunos críticos como Alvin H. Rosenfeld, tomando prestadas en su caso las palabras de Elie Wiesel, consideran que la literatura generada por el Holocausto, de evidentes concomitancias con nuestro tema sin por ello anular la separación de ambos episodios en la sistemática voluntad exterminadora del nazismo, es el recuerdo de una doble muerte: "not only man died but also the idea of man"<sup>1033</sup>. Pero también toda esta producción se sustenta en la paradoja de la imposibilidad y a la vez en la necesidad de una escritura acerca de la muerte de la idea del ser humano con el objeto de sostener esta misma idea amenazada. Para ello no todos los poemas escritos en estas circunstancias se refieren con voluntad testimonial a lo ocurrido entre las alambradas. La poesía escrita durante el encierro en los campos revela muy a menudo una capacidad de abstracción de la realidad inmediata. Son ejemplos donde la literatura actúa como válvula de escape y que hasta pueden referirse a imágenes de añorada perfección universal: "En este instante preciso, / de esta tarde singular, / el cielo ha escaneado / sobre las cosas / un armisticio total"<sup>1034</sup>. Así, Serge Salatin ha señalado cómo la labor cultural desarrollada en los

---

<sup>1033</sup> Rosenfeld, Alvin H., *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature* (1980), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988, pp. 5 y ss.

<sup>1034</sup> Efrén [Hernida], "Letras", *Boletín Profesionales de la enseñanza*, Argelès-sur-Mer, s f., s.p., reproducido en AA.VV., *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France-1939*, coordinación de Jean-Claude Villegas, *Hispanistica XX*, Université de Bourgogne-BDIC Nanterre, 6, 1989, 90. En el mismo monográfico se pueden consultar composiciones, de ésta y de otras publicaciones realizadas en el interior de los campos franceses, de parecida factura y significación [32-33, 43, 47 ó 74]. El impulso inicial de muchos de estos poemas es el descrito por Manolo Valiente: "¡Cómo es posible no morir de nostalgia, de recuerdos recientes y de tristeza en esos momentos! ¡Cómo no dejarse arrastrar por la desesperanza y abandonar la lucha por la vida! Para salir de ese círculo de angustia, Juan, instintivamente, se dio cuenta de que el único medio de evadirse no podía ser otro que el de escribir; y escribir poesía [...] porque es la forma más pura de la evasión hacia otro plano de la realidad [...]. Tanto es así que cada vez que sus sufrimientos físicos lo dejaban tranquilo, escribía. En estas circunstancias nacieron pedazos de destino interrumpido e imágenes de

campos incluyó, en sus meritorias publicaciones, páginas poéticas donde se produce una inversión de la épica del Romancero de la guerra civil al intimismo: "on ne chante plus l'Histoire mais un Moi douloureux et pudique, tourné vers l'amour, la solitude, la mort, avec de fugitifs échos du vécu glorieux de la guerre: quant aux camps, ils sont pratiquement éludés (dans les collections consultées). L'heure n'est plus à l'épopée, à la voix collective (malgré quelques timides tentatives), à l'expression individuelle d'un destin national" [1989, 123-124]. Y es que, como ha ampliado el mismo Salaün y volvemos a recordar, "la poesía no tiene ya la fuerza de hacerse cargo de la Historia"[1996, 358].

Sin embargo, no toda la poesía generada en estas circunstancias o que las recuperan con posterioridad, remite a esta pérdida, es más, en muchos casos actualiza esta capacidad histórica independientemente de su desplazamiento de las fuentes canónicas que han reconstruido después la historia oficial. Son varios los rasgos comunes en este conjunto de composiciones, pero existe uno en concreto que parece especialmente iluminador para la comprensión que de esta poesía (y por extensión de la literatura concentracionaria) podemos extraer. Me refiero al motivo del cuerpo enfermo o herido que se despliega ante nuestros ojos como imagen superpuesta de los distintos niveles de esta dolencia: desde el cuerpo sometido a la degradación física y psicológica de la vida en los campos, que se ve reducido a la pérdida de su identidad y sólo puede contemplarse en el espejo abyecto de sus compañeros, hasta el cuerpo superior de las coordenadas espacio-temporales y la construcción histórica, pasando por la herida abierta en el lenguaje como receptáculo del espanto vivido. De este modo, no resulta para nada sorprendente la relación que establecen estos versos entre los cuerpos sanos, famélicos, devorados por los parásitos y los macrodiscursos de la política, la historia, el lenguaje y el concepto ideal del ser humano que los detenta. Con ello nos recuerdan cuál es el sentido de la herida y su carácter infeccioso, su imposible cauterización, más allá de que se cubra el espejo de esta otredad bajo la arena concentracionaria del olvido.

Las circunstancias que llevaron a Rafael Dieste, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela al campo de Saint Cyrien han sido espléndidamente reconstruidas por Manuel Aznar Soler<sup>1035</sup>. Se trata de

---

esperanza, muertas", Manolo Valiente, *Anthologie/Antología*, introducción y selección de Narciso Alba, Perpignan, CRILAUJ-Presses Universitaires de Perpignan, 1997, p. 10.

<sup>1035</sup> Manuel Aznar Soler, "Los escritores españoles republicanos y la solidaridad internacional (Poitiers 1939: cartas de Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja a Jean-Richard

trabajos que recogen los distintos testimonios que sobre dicho episodio dejaron algunos de sus protagonistas como Sánchez Barbudo o Gil-Albert, que reproducen también las cartas que los escritores españoles dirigieron a Jean-Richard Bloch en reconocimiento por su fraternal solidaridad e incluso una reveladora y emocionante fotografía en Poitiers de Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, su esposa Ángela Selke y la hija de pocos meses de ambos, Virginia, nombre puesto en recuerdo de la mítica protagonista del poema de Serrano Plaja<sup>1036</sup>.

Poco más que alguna pequeña información anecdótica se puede añadir a lo ahí recogido<sup>1037</sup>. Algunos datos sobre la familia Bloch tienen importancia para entender futuros hechos en la biografía de Serrano Plaja y su esposa Claude Bloch. Jean-Richard Bloch nació en 1884 en el seno de una familia burguesa y de origen judío por ambos lados de su ascendencia, y su hermano mayor, como recordará Sánchez Barbudo, se convertiría en André Maurois. Jean-Richard Bloch se instaló en Poitiers cuando fue destinado como profesor en 1908 y “pronto comprará una casa —la Mérigote—, un tanto en las afueras de la ciudad, sobre el valle del Clain, que se convertirá en el refugio de toda su existencia”<sup>1038</sup>.

---

Bloch)”, Apéndice 2 de *Literatura española y antifascismo (1927-1939)* [1987, 419-431] y “1939: ética y estética de la solidaridad”, *Anthropos. Documentos A*, 1 (enero 1991), pp. 32-36.

<sup>1036</sup> Véanse los testimonios de Sánchez Barbudo, “El grupo Hora de España en 1939” y “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”, incluidos en su *Ensayos y recuerdos*, Barcelona, Laia, 1980, y “Arturo Serrano Plaja en mi recuerdo y en sus poesías” [1985, 34-35]; de Juan Gil-Albert, “Memorabilia (1934-1939)” [1975] y *Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 128-131. También Serrano Plaja ha referido algunas anécdotas de su estancia en Saint Cyprien, pero poco añaden a lo ya relatado por sus compañeros: “Al concluir la lucha del pueblo español y llegar yo con mis compañeros del Ejército del Ebro al campo de concentración de Saint-Cyprien —en Francia— hube de tropezar un día con una de tantas sombras como por entonces me parecieron todos mis amigos sin excepción. Resultó ser Ángeles Ortiz. Vivía [...] con unos soldados que en su vida civil habían sido campesinos, y recuerdo que uno de aquellos crepúsculos de invierno y arenal entre miseria, me convidaron a su chavola para comer algo parecido a unos buñuelos. No me supieron a gloria precisamente, pero sí a fiesta de melancólica esperanza”, *Manuel Ángeles Ortiz*, seguido de un poema de Rafael Alberti, Buenos Aires, Poseidón (Biblioteca Argentina de Arte, 33), 1945, pp. 8-9. O en *El realismo español. Ensayo sobre la manera de ser de los españoles* recordaba “Estábamos ya en Francia. Eran las horas amargas de la emigración, aunque aliviadas, para el que esto escribe, por haber tenido la dicha de salir de los campos de concentración con sólo diecinueve días de permanencia en ellos, habiendo ido a parar a Poitiers. Allí habla más refugiados españoles” [1943, 92]. En las siguientes páginas, Serrano Plaja relata una conmovedora anécdota acerca de una familia de refugiados españoles [92-95].

<sup>1037</sup> Por ejemplo, Gil-Albert alude a la posible intervención de Jean Camp, como enviado de la Alianza de Intelectuales Antifascistas [1975, 276], para lograr la temprana salida del campo, mientras que Sánchez Barbudo alude a la intervención de “un cuáquero inglés que venía de Londres” con una lista de nombres proporcionada por Waldo Frank [1980, 182]. Otros testimonios nada aportan que no sea la coincidencia en la demostración práctica de la solidaridad internacional antifascista de algunos intelectuales europeos. Erenburg, por ejemplo, ha recordado en *Gentes. Años, vida. Memorias* lo siguiente: “Me entregaron una norita del poeta Herrera Petere, que habían encerrado en el campo de concentración. Escribía que tras el alambre de espino estaban muchos de mis amigos. Fui a París, Aragón, Jean-Richard Bloch, Cassou y otros miembros de nuestra asociación salieron en defensa de los escritores internados; consiguieron liberarlos al cabo de dos o tres semanas”, Barcelona, Planeta, 1986, p. 278.

<sup>1038</sup> Jean Albertini, “J.-R. II”, en AA.VV., *Jean-Richard Bloch, ¡España!, ¡España!*, traducción crítica de M. Carme Figuerola, prólogo de Àngels Santa Seguí de *Un intelectual en el siglo. Selección de estudios sobre*

Fundador, con Romain Rolland, en 1923, de *Europe*, en agosto de 1934 acude al “primer congreso pansoviético de los escritores” donde “es invitado junto a otros cinco escritores franceses, comunistas o ‘compañeros de trayecto’, como Malraux o él mismo [...] y pronuncia un discurso profético, sobre la libertad creadora y la libertad a secas” [Albertini, 1996, 236]. En 1935 participa en la preparación del Primer Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura, organizado por la AEAR, de la cual Jean-Richard es uno de los secretarios. En 1937, junto con Aragon, co-dirigirá *Ce Soir*, diario que reunirá una gran cantidad de renombrados intelectuales de izquierda como Paul Nizan, Robert Desnos, Jean Renoir, Jean Cocteau, Elsa Triolet, Louis Parrot o Malraux, que publicó en sus páginas *L'espoir* como folletón. Alain Quella-Villéger ha trazado una semblanza de La Mérigote en la biografía de Jean-Richard Bloch y según apunta, la intención inicial de Bloch era la de acoger en ella a Antonio Machado, pero su temprana muerte en Collioure hizo que acogiera a los intelectuales de *Hora de España*, recibidos por parte de su hija Claude<sup>1019</sup>.

Antes de volver sobre la estancia en esta residencia de los Bloch, el alcance personal que tuvo en la biografía y en la obra de Serrano Plaja se calibra mejor tras conocer algunos detalles sobre su experiencia concentracionaria. Un testimonio menos conocido es el que incluye el editorial del segundo número de la revista *De Mar a Mar* de enero de 1943 dedicado a “Antonio Machado. Quinto aniversario de su muerte”. En esta publicación, dirigida por Serrano Plaja y Varela en Buenos Aires a la que más adelante volveremos a referirnos, el aniversario machadiano se aprovecha también para ofrecer un testimonio desolador de lo que fue el cruce de la frontera en el año 1939, algo que ambos amigos, ahora unidos de nuevo en el exilio, realizaron juntos:

Ancianos de ambos sexos, soldados, mujeres demacradas y envejecidas por el hambre y la fatiga, llegadas tal vez a pie desde Barcelona, Sabadell,

---

*el escritor*, Lleida, Pagès editors-Universitat de Lleida, 1996, p 229. El resto de la información puede ampliarse en otro estudio de Jean Albertini, *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch?*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

<sup>1019</sup> Alain Quella-Villéger “Jean-Richard Bloch a La Mérigote”, *L'Actualité Poitou-Charentes*, 46, pp. 18-23. Versión digital: [www.maison-des-sciences.org/static/acta\(046/dixhuit.pdf\)](http://www.maison-des-sciences.org/static/acta(046/dixhuit.pdf)). Las relaciones de Jean-Richard Bloch con España venían de lejos y tenían su origen en el compromiso antifascista de la intelectualidad revolucionaria francesa. Así, no sólo su participación y seguimiento en diversos episodios ocurridos durante los convulsos años treinta, también en plena guerra civil, por ejemplo, *Milicia popular. Diario del 5º Regimiento de Milicias Populares* (Madrid, 8 de septiembre de 1936, p. 6), informaba de que Bloch era el enviado especial de *Le Petit Journal*. Un mes antes del golpe de estado Bloch visitó Madrid y entró en contacto con Alberti, Serrano Plaja, Bergamín, Neruda y Parrot, quien en 1934 había publicado un artículo sobre él en *Literatura*, publicación en la que colaboró Serrano Plaja. Bloch dio noticia de ese viaje en su *Panorama de la culture espagnole* (1937). Sobre la trayectoria de Bloch pueden consultarse, además de los ya referidos, los estudios AAVV, *Retrouver Jean-Richard Bloch*, Debrecen, Hungría, Studia Romanica, 1994 y la tesis doctoral de M<sup>o</sup> Carme Figuerola Cobral, *Jean-Richard Bloch: pensamiento y creación*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, 2 vols.

Vich... tirando de sus hijos o de sus padres, se apclotonaban en los pasos de la frontera, dominados por la angustia de caer en las garras de los falangistas, de los marroquíes, de la Gestapo. Heridos, mutilados de guerra —escapados tal vez de los hospitales de sangre—, corresponsales extranjeros de prensa, funcionarios diplomáticos, profesores, hombres de ciencia, médicos [...], jefes del Ejército, altos funcionarios, ministros, esperaban su turno para entrar en la Francia, donde se proclamaron los Derechos del Hombre. [...] Del otro lado de la frontera cordones de gendarmes canalizaban a los españoles hacia los campos de concentración. Para evitar que el pueblo francés mostrase su simpatía a los que durante casi tres años habían osado oponer su coraje y sus puños a las ambiciones de los dictadores, y a los amaños reaccionarios de Londres y de París, el gobierno francés declaró el estado de sitio en los departamentos fronterizos. [...] Entre los españoles que cruzaron la frontera en aquellas fechas de bochorno internacional se hallaba Antonio Machado, caballero de la Legión de Honor, por sus largos servicios a la cultura francesa durante muchos años de su vida de profesor. [...] A los pocos días alguien trajo al campo de concentración en que nos hallábamos varios de los colaboradores de esta Revista la noticia de que Antonio Machado había muerto en un pueblecito junto al mar. [5-7]

Gracias precisamente al valioso testimonio de Juan Gil-Albert en *Memorabilia* podemos conocer con bastante detalle lo que supuso el internamiento durante esos diecinueve días en Saint Cyprien para Arturo Serrano Plaja, quien indicó el alcance de esa “broma trágica”, como escribe Gil-Albert, sobrellevada “con dosis iguales, y alternativas, de depresión y comicidad”, cuando le afirmó: “esto nos ha sellado; siempre seremos ya unos parias” [Gil-Albert, 1975, 267]. Y no otra cosa trasladó Serrano Plaja pocos años después al molde de uno de los sonetos que integran su primer poemario en el exilio, *Versos de guerra y paz* (1945), el titulado “Campo de concentración”:

El suelo era de arena olvidadiza  
donde no imprime rastro la pisada.  
Y el cielo era penoso a la mirada  
que ya sin esperanza era ceniza.

De aquella España oscura y de su liza  
tan pura, y tan reciente y tan llorada,  
apenas si una turba abigarrada  
quedaba de su estirpe primeriza.

Aquello que fue gloria, era miseria.  
Cuanto hubo de orgulloso, fue humillado.  
Los héroes, carcomidos por piojos,

más que alzada bandera, eran despojos,  
memoria corrompida de soldado,

tristísimo espectáculo de feria [1945,111].

Serrano Plaja describe con amarga lucidez la victoria de los fascismos europeos sobre la construcción idealista de la lucha española antifascista: olvido, ceniza, turba, miseria, humillación, despojos, todo apunta a lo que es ya una materia corrompida que expulsa las condiciones de posibilidad del heroísmo humanista. Y dicha conclusión es transmitida mediante la asociación de la memoria a la materialidad corporal y su proceso de descomposición. Si el diagnóstico es certero, la amnesia que el espacio acotado por la arena y el mar estaba ya delimitando. Lo que en este momento no se trasluce de manera tan obvia es el alcance de esta derrota, la manifestación de los límites del humanismo occidental burgués que, como parte de sus estrategias de ocultación, opta por el olvido histórico y las máscaras falsas de supuestos constructos racionales para velar las conexiones entre liberalismos y totalitarismos [Naharro-Calderón, 1998b].

### 6.3.— LA MÉRIGOTE: LA IDENTIDAD RECOBRADA.

**B**ien distinta fue la reacción de Gil-Albert y él mismo lo ha explicado en *Los días están contados* cuando evoca su estancia en la primavera de 1939, junto a sus compañeros, en La Mérigote. Me interesa ahora destacar el juicio de Gil-Albert sobre su circunstancia porque apunta de nuevo a la metáfora corporal: “perteneíamos aún a un organismo que sangraba y puede que entonces cada uno de nosotros éramos a manera de una herida sobre un cuerpo convulso. Y las heridas se engargenan o se restañan; no hay más. En unos se restañaron y en otros...” [1974, 129]. Sánchez Barbudo, al recordar el mismo episodio, ha expuesto muy bien la contradicción interna en la que vivieron durante esos meses: “todos gozábamos con avidez de aquello: el lugar, la paz, las deliciosas comidas, música y libros, la primavera. Pero a menudo se mezclaba a nuestro goce no poco de remordimiento. Parecía vergonzoso abandonarse a tan sereno bienestar. Nos sentíamos todos, de algún modo, culpables. [...] sentía vergüenza a la vez que alegría de estar vivo [y] veía con reproche esa tendencia al olvido que observaba en mí mismo, y que de un modo tan obvio se manifestaba en Gil-Albert” [1980, 60-61]. Naharro-Calderón ha recordado al respecto la indicación de Primo Levi de que la supervivencia de los campos “es una marca de inferioridad, una radical muestra de inhumanidad y vergüenza” [1998a, 321] porque estigmatiza al sujeto que sabe que ha sobrevivido bien porque su condición especial, en este caso por su “privilegio” intelectual,

ha facilitado su salida del infierno, bien porque ha superado lo inhumano de la única manera posible, deshumanizándose él mismo. Ello plantea un conflicto irresoluble si no se ejerce una función sublimatoria, como la que puedan significar los textos aquí comentados, o se opta directamente por el olvido o la locura, ya que pronto se advierte la imposibilidad de vivir permanentemente en el epicentro del horror. Así, encontramos circunstancias extremas, como el patológico sentimiento de culpa que Manuel Altolaguirre exhibe en su proyecto autobiográfico de *El caballo griego* y que le lleva a los límites de una locura directamente asociada con la muerte<sup>1040</sup>. En otros casos, la herida abierta que menciona Gil-Albert se puede cerrar mediante la reincorporación a la esfera de la modernidad canónica ejercida a través de la sensibilidad artística. Y muestra de ello es su poema "Las lilas", escrito en La Mérigote, donde, aunque Gil-Albert sea consciente de estar construyendo la primera de sus "ilusiones", se anuncia ya la escéptica lucidez vitalista (que incluye la caducidad o el dolor) de su inmediata poesía. Esas flores le ofrecen, en su explosión primaveral, un ámbito de engañosa inmunidad:

cada racimo de su despertar  
era para mí un retoño de seguridades,  
y entre ellas viví engañado como tantas veces,  
dedicando los latidos de mi corazón  
a la hermosura de una sombra,  
sombra muda que se interpone entre mi deseo  
y la verdad que busco<sup>1041</sup>.

Es lo que Sánchez Barbudo llega a entender con el paso de los años, al reconocer la dureza de su impresión primera, porque Gil-Albert apuesta por su reingreso en la humanidad de la que ha sido desplazado, busca el lugar que le haga olvidar su condición de paria: "aquel abandonarse a la belleza fue para él como un recuperar su propio ser, un retornar a lo que era. Y si hubo egoísmo en tal entrega, en aquel olvido, también hubo como una afirmación, aún tímida, de su derecho a la vida" [1980, 61-62]. Pero, con todo, la posibilidad de que el cierre de la herida se produjera en falso, quedó abierta.

Cuestiones muy parecidas nos encontramos al acercarnos a la circunstancia concreta de Serrano Plaia, que es posible estudiar con detalle al ser posible la lectura de una notable producción literaria durante esa misma primavera de 1939. Manuel Aznar Soler sugería al respecto que:

---

<sup>1040</sup> Manuel Altolaguirre, *Obras completas, I. El caballo griego. Crónicas y artículos. Estudios literarios*, edición crítica de James Valender, Madrid, Ediciones Istmo, 1986.

<sup>1041</sup> "Las lilas" en *Las ilusiones* [1944], prólogo de Guillermo Camero, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 78.

Podemos imaginar fácilmente cómo el tránsito de Saint Cyprien a Poitiers debió vivirlo nuestro grupo de escritores, tras el infierno de la guerra, como el tránsito del purgatorio al paraíso. [...] La comida abundante; la paz del campo; la primavera; una biblioteca selecta; el placer de la música o la libertad del ocio eran elementos que ayudaban al reencuentro espiritual de cada escritor consigo mismo, a superar la pesadilla de la guerra, a vencer la amargura del exilio y a mantener una leve esperanza sobre el porvenir, sobre la reconstrucción personal de sus vidas y la reconstrucción colectiva de su pueblo. [...] En medio de tantas adversidades, La Méricote era un paraíso pero también una deuda contraída por todos ellos con la solidaridad de Jean-Richard Bloch, cuya hija Claude acabaría casándose con Arturo Serrano Plaja. [1987a, 422]

En efecto, en febrero de 1939 Serrano Plaja redactaba una pequeña carta, firmada por el resto de sus compañeros, Sánchez Barbudo, Dieste y Gil-Albert, en que agradecía a Jean-Richard Bloch su "generosa solidaridad" que venía a ser representación de "la verdadera Francia, la tradicional Francia inteligente y liberal, generosa" y manifestaba el deseo de "antes de partir para América, como es nuestro propósito, poder testimoniar a usted, en un apretón de manos todo lo que ahora silenciamos por una especie de pudor en el reconocimiento"<sup>1042</sup>. En carta a su hermano Eduardo del 15 de marzo de 1939, escrita en Poitiers, Rafael Dieste daba cuenta de de sus últimas experiencias en la guerra española y los avatares sufridos tras cruzar la frontera, su estancia en La Méricote así como de sus planes para marchar a Argentina mientras que Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert y Serrano Plaja tenían pensado ir a México:

No sé exactamente las noticias que tienes de mí. La comisión británica de ayuda a España y la Association des Ecrivains se han portado muy bien con nosotros. De los ingleses debo señalar especialmente a Richard Reed —que habíamos conocido en Barcelona porque vino a hacernos una visita de parte de Waldo Frank; de los franceses, mi reconocimiento distingue a Jean Cassou, Luis Aragon y Jean-Richard Bloch, en cuya casa vivo con Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil Albert y Arturo Serrano Plaja (ellos irán a Méjico. Yo participaba en las mismas posibilidades de acogida en Méjico, pero preferí la Argentina por varias razones y presentimientos de buena suerte y, claro, por atracción familiar). Acabo de subrayar los nombres que van unidos a mi gratitud —tengo que añadir Lady Hall, Jacinta Landa (viuda de Juan Viqueira), Santullano (sí, también Santullano)— porque tu estimación a ellos (en distintos grados) es ya para

---

<sup>1042</sup> "Papiers Jean-Richard Bloch. Lettres adressées à Jean-Richard Bloch. XLIII. Saussé-Simon". Biblioteca Nacional, sección de manuscritos. Paris, folio 327. Ha sido reproducida por Manuel Aznar Soler [1987a, 422].

mí un modo íntimo de recompensarles. Y, claro, no hace falta mencionar a Gurméndez, que pongo en grado eminente<sup>1043</sup>.

En efecto, otra carta, en este caso de Juan Gil-Albert dirigida a Jean-Richard Bloch el 16 de marzo de 1939, nos permite saber que, por la solidaria intervención de algunos escritores mexicanos, se pagaban los desplazamientos a México de un grupo de siete intelectuales españoles: Gaya, Gil-Albert, Emilio Prados, Miguel Prieto, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja y Varela, quedando excluido Dieste por haber decidido marchar a Buenos Aires<sup>1044</sup>. Sin embargo, este plan inicial del viaje a América se vio modificado por una nueva circunstancia personal: la relación sentimental de Serrano Plaja con una de las hijas de Bloch, Claude Bloch, una joven profesora de parvulario a quien conocerá en esos días vividos en Poitiers. El idilio con Claude Bloch alteró estas previsiones iniciales de Serrano Plaja, pues Sánchez Barbudo recordaba que la intención de viajar todos a México se concretó en mayo de 1939: “pero Arturo no venía con nosotros. Se quedaba de momento en Francia, pues tras un enamoramiento muy rápido, típico suyo, iba a casarse con Claude, la hija menor de los Bloch, sobrina de André Maurois. Claude era una muchacha callada, tímida, inteligente y apasionada. Salieron juntos para Buenos Aires cuando nosotros estábamos ya en México y no volví a verle hasta casi veinte años después” [1985, 35]. Es por ello que Sánchez Barbudo, en su carta de despedida y agradecimiento a Bloch antes de su partida con su esposa Ángela Selke y su hija Virginia, se lamenta que en el grupo no estén “Claude ni Arturo”<sup>1045</sup>.

Existe una emotiva carta donde Arturo Serrano Plaja se dirige a los padres de Claude Bloch, fechada el 28 de marzo de 1939, que da cuenta de esta relación sentimental como compensación de los avatares de la guerra y que creo que vale la pena reproducir en su totalidad:

Queridos amigos:

Es ahora tan difícil para mí que, verdaderamente, no sé qué puedo expresar cuando intento dirigirme a ustedes. Y temo que este desasosiego pueda llevarme precisamente a decir algo que no tenga relación alguna con lo que de verdad me preocupa.

Quisiera hablar de Claude. Pero cuando pienso que ustedes son sus padres, siento sobre mí una confusa sensación de culpabilidad y alegría que me llena de angustiosa perplejidad. Por una parte, no puedo por menos de

---

<sup>1043</sup> Reproducida en Rafael Dieste, *Obras Completas Epistolario*, edición de Xosé Luis Axeitos, A Coruña, Edición do Castro, 1995, p. 149.

<sup>1044</sup> Reproducida por Manuel Aznar Soler [1987a, 425-426].

<sup>1045</sup> Carta del 1 de mayo de 1939, Perpignan. Reproducida por Manuel Aznar Soler [1987a, 426].

sentirme ante ustedes un poco ladrón al interponerme entre ustedes y Claude la necesaria nueva distancia que se establecerá con nuestro matrimonio y, sobre todo, nuestra lejanía real.

Pero, de otra parte, y venciendo todos los reflejos formales de timidez, una alegría serena, un gozoso entusiasmo me invade al sentirme copartícipe con ustedes, como en una cosmovisión, en el espíritu de Claude. Yo estoy seguro que de no haber otros anteriores, tan entrañablemente conmovedores, el sólo motivo de su noble actitud de comprensión hondamente humana para con Claude y conmigo, me haría recordar la alta generosidad de su espíritu en una relación que sólo puede ser como es ya: filial.

No desconozco la responsabilidad que contraigo precisamente a causa de ese delicadísimo espíritu de Claude. Creo tener una exacta consciencia de ello. Pero algo en mí, como un recóndito instinto, me da el vigor y la fortaleza de ánimo necesarios para afrontarlo con una entera confianza, purificada en estos instantes en su presencia, para mí inefable, que llena mi horizonte de una seguridad en nuestro compartido y elegido destino.

Y si había hoy en mí amargura por la trágica suerte de mi España, Claude ha venido a ser el punto de partida en que se conjugan todas mis esperanzas por ella y por su sino renovados.

Y su valentía, su grave delicadeza, me unen ya eternamente a ustedes. Acójame con la misma emoción que yo ahora se lo pido.

Arturo<sup>1046</sup>

Algunas de las cartas cruzadas entre padre e hija nos dan noticia del tipo de vida y proyectos llevados por Serrano Plaja en los meses posteriores. Así, en carta del 4 de agosto de 1939, Claude comenta los viajes de su futuro marido a París desde La Mérigote, donde "il était absolument enchanté de tout ce qu'il a vu"; habla de sus visitas a otros compañeros exiliados como Rafael Alberti o Corpus Barga, a quienes visita con asiduidad y con los que planea editar una revista; o de otros interesantísimos, aunque después malogrados, proyectos como la edición de un libro sobre la guerra civil junto a Robert Capa y Gerda Taro<sup>1047</sup>. El 6 de agosto informa asimismo de otras posibilidades laborales más factibles:

---

<sup>1046</sup> "Papiers Jean-Richard Bloch. Lettres adressées à Jean-Richard Bloch. XLIII. Saussé-Simon", Biblioteca Nacional, París, folios 329-330. La traducción al francés, probablemente de Claude Bloch, en folios 331-332.

<sup>1047</sup> "De plus il a vu Capa. Il y avait un même projet entre eux de faire un livre avec les photos Capa-Taro et les textes d'Arturo. Naturellement, il était resté en plan à cause des événements, mais Capa a tes les fotos. Arturo va chez lui demain et ils espèrent le faire. La question est de savoir si un éditeur en voudra maintenant que ce n'est plus de l'actualité", "Papiers Jean-Richard Bloch. Lettres adressées à Jean-Richard Bloch. VII. Mme. Claude Bloch-Serrano", Biblioteca Nacional, París, folio 60. En otra carta del siete de agosto, Claude Bloch informa de que el proyecto sigue adelante y que cree "que ce sera de la prose poétique" [folio 64]. Sobre la revista con Alberti, en carta del ocho de agosto comenta que Serrano Plaja y Alberti han sido designados como directores de la misma y que ven posible su nacimiento el primero de septiembre [folio 65], y el día siguiente añade que van a recibir una subvención de 50.000 francos [folio 67]. Hay que recordar, entre otras circunstancias que explicarían el frustrado intento de esta publicación, que Alberti y María Teresa

“Maintenant on va chercher des leçons d’espagnol pour Arturo. Il ne sait pas quand l’Institut commencera à payer, alors en attendant. Je crois que avec Gerard, le prof. d’espagnol de Maurice, Pairot et peut être Cassou comme base, ou arrivera a trouver. Même avec trois ou quatre jours, cela fait un peu, et l’Association l’a versé que 350 fr...”<sup>1048</sup>. El traslado a París a mediados de ese mes de agosto, hace disminuir esa correspondencia que se retomaría una vez que el matrimonio se traslada e instala en Santiago de Chile.

Antes de ello, otras cartas aportan datos igualmente circunstanciales acerca de los trámites iniciados para la celebración del matrimonio: la carta dirigida al cónsul de Francia en Madrid para solucionar algunos trámites de boda en San Lorenzo de El Escorial [25 de abril de 1939, folio 333; también lo hará Jean-Richard Bloch personalmente, folios 339-340]; la carta al alcalde de San Lorenzo de El Escorial solicitando el acta de nacimiento [folio 334] o la misiva al cura de la parroquia [folio 337]. En carta a Alexis Léger, Secretario general del Ministerio de Asuntos Exteriores, a quien Jean-Richard Bloch escribe para solucionar los últimos trámites el 28 de abril de 1939, apunta lo siguiente: “Ma dernière fille vient de se fiancer avec un jeune poète espagnol, Monsieur Arturo Serrano Plaja, qui est, sans doute, avec Rafael Alberti et depuis la mort de Lorca et la disparition des grandes figures de la génération précédente (Antonio Machado, Valle Inclán, Unamuno, etc...), reconnu dans tout le monde hispanique comme un des premiers poètes de la jeune littérature espagnole” [folios 342-343]<sup>1049</sup>.

Todos estos trámites del casamiento no anulan el proyecto de un traslado al extranjero y hemos podido documentar varias iniciativas emprendidas por Serrano Plaja. Por otra carta de Rafael Dieste a Jean-Richard Bloch, una vez que el escritor gallego se

---

León, durante su estancia en París acogidos en casa de Pablo Neruda y Delia del Carril, trabajaron como locutores en la franja nocturna de las emisiones para América Latina de Radio París-Mundial. En la Europa pre-bélica que ese septiembre vería estallar la Segunda guerra mundial, Alberti y León fueron despedidos en agosto de la emisora por presiones de la diplomacia franquista, que denunció al gobierno de Pétain que dos comunistas trabajaban en dicha radio, circunstancias todas que confirma los preparativos de un viaje hacia Chile que, finalmente, tendría como resultado el inicio de un largo exilio en Argentina. El propio Alberti aportó algunos de los detalles de estos hechos en el segundo y tercer volumen de *La arboleda perdida Tercera y Cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 127-132 y *La arboleda perdida Quinto libro (1988-1996)*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996, pp. 53-56.

<sup>1048</sup> Papiers Jean-Richard Bloch. Lettres adressées à Jean-Richard Bloch. VII. Mère. Claude Bloch-Serrano”, Biblioteca Nacional, París, número 62.

<sup>1049</sup> Alaja Quella-Villéger recordaba sobre esta boda “un mariage en catimini, par une porte de service de l’hôtel de ville de Poitiers où, en juin 1939, la guerre des esprits a commencé contre les Juifs et autres républicains espagnols sans papiers)” [21]. En carta del 10 de agosto de 1939 Serrano Plaja comentaba a sus suegros las impresiones de los días pasados con Claude recorriendo varias localidades francesas [folios 346-347].

halla en Montevideo en espera de poder trasladarse a Buenos Aires, sabemos del proyecto de un posible viaje de Arturo Serrano Plaja y su esposa a la URSS<sup>1050</sup>. En efecto, el nombre de Serrano Plaja aparece en varios documentos dados a conocer por Natalia Kharitónova en su tesis acerca del escritor César M. Arconada, lo cual corrobora la certeza de estos datos y la posibilidad que tuvo Serrano Plaja de proseguir su exilio en la URSS [Kharitónova, 2004]. El 4 de marzo de 1939, Alexándor Fadéiev, entonces secretario del Presidio de la Unión de los Escritores Soviéticos, dirigió al presidente de la MORP (Organización Internacional de Ayuda para los Luchadores de Revolución), camarada Bogdánov, un informe donde solicitaba las gestiones necesarias para la llegada de los escritores españoles a la URSS, entre los cuales se menciona a Serrano Plaja:

Muchos escritores de España que en los últimos tiempos estuvieron en Cataluña, se refugiaron en Francia internados en los campos de concentración.

Entre ellos están también algunos escritores bien conocidos al lector soviético que necesitan ayuda inmediata.

La Comisión Extranjera de la Unión de los Escritores Soviéticos solicita la MOPR tomar medidas necesarias para posibilitar la llegada a la URSS de los escritores españoles Arconada, Emilio Prados, José Herrera Petere y Arturo Serrano Plaja<sup>1051</sup>.

El informe firmado el 9 de junio de 1939 por Bogdánov y dirigido a la Dirección de la propaganda y agitación del Comité Central del Partido Comunista Bolchevique reza:

En respuesta a su carta № 00625 del 20/V-39 informamos que hemos planteado la cuestión de la entrada a la URSS de los escritores españoles César Arconada y Arturo Serrano Plaja, Emilio Prados, José Herrera Petere a la Sección de Personal del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista con tal de obtener la información complementaria sobre los escritores mencionados y resolver la cuestión de su llegada. La Sección de Personal del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista nos ha comunicado que disponen de las características favorables de Arconada y Plaja, y a continuación hemos planteado la cuestión de la entrada a la URSS de los camaradas Arconada y Plaja a la sección correspondiente del Comisariato Popular de Asuntos Interiores de la URSS, pero esta cuestión todavía no ha sido resuelta.

En cuanto tengamos la resolución, se lo comunicaremos.

---

<sup>1050</sup> Carta del 7 de junio de 1939: "Naturalmente, sabemos ya que Claude y Arturo se encuentran en la URSS. En cuanto sepamos la dirección les escribiremos", reproducida por Manuel Aznar Soler [1987a, 428]. Este viaje, como seguidamente se explica, no llegó a realizarse.

<sup>1051</sup> RGALI, fondo Comisión Extranjera 631, 14/22, p. 8.

El presidente del Comité Central de la MOPR de la URSS,  
Bogdánov<sup>1052</sup>.

Sin embargo, por otras cartas de Sánchez Barbudo podemos deducir que dicho viaje no llegó a realizarse. Así, en carta datada en México D.F. el 23 de octubre de 1939, dirigida a Rafael Dieste, le informa: "Arturo, quince días antes de la guerra, supe por él que aún no se había ido a la U.R.S.S. y esperaban el permiso para Claude, con la que ya se había casado y decía que si no venía pronto el permiso pronto se vendría aquí... no sé si estará en Chile, pues leímos no hace mucho que salió un barco para allí"<sup>1053</sup>. Sumado todo ello a una recaída de Claude, quien siempre estuvo afectada por una delicada salud, de la que también tenemos noticia por Sánchez Barbudo, tuvo como resultado que el viaje a la Unión Soviética no se llegara a realizar. Sabemos que la opción mexicana fue barajada casi hasta el final, antes de que la oferta de Neruda de trasladarse a Santiago de Chile le pareciera a Serrano Plaja la más convincente. En este sentido, en una misiva posterior a Jean-Richard Bloch, sin fecha pero probablemente del último trimestre de 1939, Sánchez Barbudo sigue hablando de la posibilidad del viaje de Serrano Plaja y Claude Bloch a México: "El clima es formidable. Se dice que es un clima perjudicial para ciertas enfermedades y, cuando sea el momento oportuno, le informaré también a Arturo para que, una vez sepa cómo se encuentra Claude, pregunte exactamente, incluso con un informe médico, si el clima es bueno para ella"<sup>1054</sup>.

Son intensos meses cuyo tiempo ocupa no sólo en los preparativos de posibles viajes. Hay lugar asimismo para la participación en toda serie de iniciativas políticas y culturales que le permitan seguir ejerciendo su fidelidad revolucionaria y republicana. Además de lo ya apuntado sobre esos malogrados proyectos con Alberti o Cappa, el 30 de junio de 1939 Serrano Plaja, al tener noticia de la condena a muerte de Miguel Hernández y Ángel Gaos por parte de las autoridades franquistas, remite una carta a Bloch para iniciar

---

<sup>1052</sup> RGASPI, fondo 17, inventario 125, unidad 5, p. 2. Original mecanografiado en un papel oficial de la MOPR, en ruso.

<sup>1053</sup> Xosé Luis Axeitos, "Dos arquivos de Rafael Dieste: cartas de Antonio Sánchez Barbudo ós Dieste", *Boletín Galego de Literatura*, 14 (segundo semestre 1995), p. 145.

<sup>1054</sup> Reproducido por Manuel Aznar Soler [1987a, 430] El 13 de febrero de 1940, con Serrano Plaja ya en Santiago de Chile, de nuevo desde México y en correspondencia con Rafael Dieste, apuntaba Sánchez Barbudo: "Ahora estamos empeñados en esta empresa de gesta o romance pero no pensamos echar raíces aquí, quizás dentro de unos meses, si nos fuera posible, fuéramos para allá. Plaja por su parte quiere venir aquí", Xosé Luis Axeitos, "Dos arquivos de Rafael Dieste: cartas de Antonio Sánchez Barbudo ós Dieste" [1995, 147].

una campaña de protesta que pudiera contribuir a su salvación<sup>1055</sup>. Pero es, sobre todo, un periodo de febril escritura, muy especialmente de poemas, una circunstancia de la que da fe el abundante e interesante material inédito correspondiente a estos meses.

#### 6.4. — LOS POEMAS DE LA MÉRIGOTE

El regreso a un ambiente "normalizado" favoreció también una nutrida dedicación a la palabra escrita<sup>1056</sup>. La primavera de 1939 fue para Serrano Plaja un momento de regeneración poética, la escritura retorna con fuerza para dar cuenta de todo cuanto sucede y ha sucedido, y lo hace desde la posición de este yo que busca regenerar su identidad mediante la experiencia presente del amor y la pasada de una guerra que no puede perder su sentido. La serie de poemas inéditos a los que se ha tenido acceso revela, en primer término, esta voluntad de continuidad con un proceso cultural y vital. Esta perspectiva sitúa a estos poemas nuevamente en algunas de las contradicciones comunes a la epopeya cuando ha de hacer frente a la realidad concreta de los acontecimientos históricos, pues su planteamiento reproduce las anteriores circunstancias compositivas. Serge Salaün ya ha explicado que "el dolor y la muerte, la derrota (provisional) no son más que peripecias secundarias que nada alteran la serenidad de la epopeya. [...] La dialéctica pasado/futuro se resuelve precisamente en esta inmanencia de lo verdadero" [1985, 240]. Así, en estos poemas Serrano Plaja no deja en

---

<sup>1055</sup>"Papiers Jean-Richard Bloch. Lettres adressées à Jean-Richard Bloch. XLIII. Soussé-Simon", Biblioteca Nacional, París, folios 344-345. El original francés ha sido reproducido, en traducción al castellano, en Manuel Aznar Soler [1987a, 428-429]. Sobre este episodio puede consultarse el artículo de Jesucristo Riquelme "Pablo Neruda-Miguel Hernández. Un documento confidencial particular (Contiene el informe confidencial de Darío Carrona 'Miguel Hernández, poeta español, preso en la España de Franco')", *Batavia*, Málaga (septiembre de 1992), pp. 47-61. En dicho informe, fechado en Nueva York el 28 de diciembre de 1939, Carrona escribe: "Desde fines de junio del presente año, tuvimos referencias dignas de crédito en París de que el célebre poeta español Miguel Hernández había sido detenido y encarcelado en Madrid. [...] Pablo Neruda, Cónsul de Chile entonces en París, poeta también y entrañable amigo de Miguel Hernández, comenzó enseguida a realizar gestiones para procurar la libertad del poeta preso. [...] Pablo Neruda, el poeta español Rafael Alberti y la escritora María Teresa León, auxiliados por las valiosas influencias cerca del Gobierno francés de Mme. Elisabeth de Lanux, esposa de un diplomático de prestigio, emprendieron de nuevo las gestiones. Se hizo una petición a una dama francesa, de influencia cerca del Mariscal Pétain, Embajador de Francia en España. Esta petición expresaba la gratitud por todo lo que se hiciera para conseguir la libertad de Miguel Hernández, de todos los intelectuales amigos suyos que entonces estábamos en París. (Entre otros: Alberti, Corpus Barga, Profesor Montesinos, Serrano Plaja, M. T. León, Severino Mejuto, Quiroga Pía, Juan Larrea, Juan Paredes, Ramón Pontones, Darío Carrona, etc.)". Esta circunstancia no fue olvidada por Serrano Plaja en ningún momento, como demuestran algunos artículos posteriores, "Las bibliotecas muertas (y cuatro años en las cárceles de España)", *España Republicana*, Buenos Aires, XXV, 631 (7 de marzo 1942), pp. 8-9 y "Miguel Hernández", *España Republicana*, Buenos Aires, XXV, 668 (21 de noviembre 1942), p. 6, este último escrito con ocasión de la muerte del poeta en las cárceles franquistas.

<sup>1056</sup> En distintos apéndices se recoge esta producción inédita y se especifican los datos exactos de los distintos manuscritos reproducidos.

parte de entender su circunstancia actual como una derrota provisional. El exilio aún no adquiere las implicaciones que con el paso de los años tendrá, por tanto la “instauración de un ORDEN en el mundo” [1985, 241] como de nuevo apunta Salas que funda al Romancero, sigue siendo muy operativa.

La concepción que de este orden se tiene, no se cuestiona porque la guerra de España forma parte de una unidad mayor, no es sólo una guerra nacional sino mundial. Por tanto, todo el sistema de relaciones anteriores sigue en pie, el peligro no radica en la validez de éste, sino en que la derrota coyuntural pueda llevar a la desesperanza o al abandono de sus valores. Si los ejes de ese proceso recorren la topografía de la guerra civil como escenario de la lucha revolucionaria que se encaja a su vez en un proceso de mayor dimensión histórica, no es sorprendente que la primera composición con la que nos encontramos se titule “La Libertad ofendida (Segundo Canto a la Libertad y Primera maldición contra la ofensa)”, fechado en La Mérigote el 8 de abril de 1939. La misma Libertad, épicamente celebrada en noviembre de 1936, regresa por sus fucros para reparar la ofensa de esta derrota provisional mediante la maldición de sus enemigos y el anuncio de un retorno reparador.

El inicio de esta larga composición, ciento nueve versos agrupados en cinco secciones, muestra que la voluntad de ruptura que la práctica revolucionaria había de traer igualmente al terreno de la producción artística, sigue asimismo manteniéndose como algo prioritario. Las dos primeras partes se componen de versos alejandrinos, algo que ya se vio que era práctica habitual en *El hombre y el trabajo* y que era un uso que por ejemplo Francisco Caudet considera que se da “para hablar con solemnidad al pueblo”. Sin embargo, ahora esta cadencia externa culta se pone al servicio de un registro léxico, casi infrarealista por su crudeza:

Salen todas las putas de Madrid a recibirte.  
Caudillo: salen todas las viejas desdentadas,  
poniéndose medallas guardadas, entre pelos,  
en viejas y cargadas monárquicas banderas.

Salen todos los mocos de Madrid a recibirte.  
Todos los aprendices de tierno cabronzuelo  
dejan pálidamente su gesto de embajada  
y salen temblorosos de histérica pudicia.

Salen pidiendo misa todos los sacristanes  
y todas las solteras de virgo enmohecido  
saludan a saltitos gritando “¡arriba España!”,  
con un gozoso espasmo de moro en la entrepierna.

Salen todos los cuernos y todos los sobacos.  
Sale toda la esperma de Madrid contenida.  
Salen todos los hijos que buscan a sus padres  
en todas las esquinas y sólo suman siete.

Entre todas son siete, y el homenaje media.  
Caudillo: siete y media salen a recibirte.

El choque dialéctico que se produce con ello se ve reforzado cuando la modalidad métrica bruscamente cambie a lo que sería la recepción previsible en el lector, el uso solemne del alejandrino, viendo así alteradas sus expectativas de lectura doblemente, pues entra en un juego de desautomatizaciones progresivas en la recepción cuando continúa leyendo la segunda sección:

Puedes entrar con moros que te guarden el culo.  
Pueden entrar los moros cagándose en mis muertos  
y hundiendo a bofetadas reliquias de pureza:  
que a mí sólo me importa de Madrid su esperanza.

Que a mí sólo me importa de Madrid su semilla.  
Que a mí sólo me importa de Madrid su recuerdo.  
Que a mí sólo me importa de Madrid su campana  
llamándome a la muerte con lágrima y cristales.

Que a mí sólo me importa de Madrid tu derrota  
y el restregón de orgullo que te tiró a los ojos  
tejiendo un estandarte de muertos a su puerta  
zureidos a la tela de su impalpable gloria.

La construcción dialéctica no se limita así a un simple choque de contraposiciones léxicas. Putas, Caudillo, mocos, solteras, virgo, espasmo, pudicia, sacristanes, cuernos, sobacos, esperma, moros, culo... forman (al igual que ocurre con sus correspondientes unidades calificadoras: desdentadas, viejas, careadas, cabronzuelo, temblorosos, enmohecido...) una cadena léxica de sustantivos que se oponen a Madrid, semilla, recuerdo, campanas, muerte, cristales, lágrima, orgullo, estandarte, gloria. El verso vuelve a estructurarse con modalidades más cercanas a experimentaciones formales con el lenguaje que se habían relegado a un segundo plano durante buena parte de *El hombre y el trabajo*. Los paralelismos, las anáforas, el polisíndeton, las epanadiplosis vuelven a distribuir el mensaje:

Y con todos los pájaros de llama  
que brillan con orgullo a pesar vuestro,  
que cantan y que esperan y que cantan  
con orgullo mayor y tan furioso

que fuera una vergüenza si no fuera  
una mayor vergüenza no tenerle.

Pero la significación de estos choques se expande formalmente a diferentes niveles marcados desde el principio por esta quiebra entre forma clásica y contenido prosaico y vulgar. Las oposiciones son así marcas de dualidad dialéctica que estructuran el poema, lo que determina las dualidades recurrentes y las antítesis, cercanas al oxímoron en más de un caso. Así, si el mensaje plantea el regreso que repare la ofensa hecha a la Libertad, este regreso lo es de una entidad, el pueblo, que concilia la vida y la muerte (niños, mujeres, soldados + muertos), partes de una unidad que traslada luego la dimensión activa a la propia muerte (muertos + muertos):

Volveremos un día con todos nuestros muertos.  
Volveremos un día con todas las legiones  
de niños y de muertos,  
de muertos y mujeres,  
de muertos y soldados,  
de muertos y de muertos.

Otras imágenes abundan en esta cualidad, incluso aunque sea recuperando motivos clásicos de la poesía del Romancero, como la muerte fructificadora. Tal es el caso del nardo que fusiona el movimiento de la vida energética con la inmovilidad endurecida de la muerte:

Sintiendo sacudidas vigorosas  
de agónico dolor cristalizado  
sobre un nardo reciente que ha surgido  
del corazón purísimo de un muerto.

o la dualidad que define al final este retorno del tiempo humano personal y colectivo a una totalidad histórica y cósmica:

Y volveremos todos  
con todas nuestras novias y mujeres,  
con hijos y con años y con penas  
a todos nuestros pueblos,  
a toda nuestra España,  
a todo nuestro sol y nuestra luna.

La cuarta sección del poema amplifica este sentido dialéctico, que se encamina ahora también al ámbito de la dignidad de los personajes, que se contraponen al desfile inicial que recibe al Caudillo. Si antes se ha dicho que la vuelta ha de ser de todo lo que ha justificado la revolución en el orden de la poesía y de la historia en la consecución de la Libertad,

Y todos volveremos con nueva poesía  
y la misma esperanza,  
y con la misma furia  
de aquel minuto mismo, vivísimo y entero  
en que diez mil obuses no pudieron con Ella,  
ni las diez mil traiciones,  
ni los diez mil hocicos,  
ni los diez mil incendios

ahora los "amigos" del yo están presididos por García Lorca y Antonio Machado, nueva  
presencia de la muerte heroica,

Míralos: aquí están.  
Caudillo, míralos: aquí están mis amigos.  
A todos nos preside, más grande, Federico,  
desde su oscura sombra de muerte y terciopelo,  
de raso maltratado,  
de libro donde estaba la gracia y no la viste,  
de flor inalterable mantenida.

A todos nos preside, desde su voz profunda,  
más alta todavía, don Antonio Machado,  
con un bosque de encinas clavado en su memoria  
y el Duero recorriendo su frente fatigada  
de tanto verso grave,  
de tanto dolor hondo.

Un listado que continúa con la serie de nombres a los que fácilmente podemos atribuir su  
identidad (Sánchez Barbudo, Gaya, Gil-Albert, Alberti, Prados, Hernández) y que  
establece una comunidad moral y poética a la que se suma la dimensión amorosa de  
Virginia, y concluye en la continuidad simbólica de la vida renovada de los niños:

Míralos: aquí están.  
Ni Antonio. Ni Ramón. Ni Juan, ni Rafael.  
Ni Emilio. Ni Miguel, ni tantos otros.  
Ni mi amada, morena,  
con su serena gracia dolorida,  
ni las recién nacidas valerosas,  
Virginia pequeñita y Alicia morenilla,  
saldrán a recibirte<sup>1057</sup>.

---

<sup>1057</sup> Alicia y Virginia eran las hijas pequeñas de Ramón Gaya y su esposa, muerta en el bombardeo de Figueras, y de Antonio Sánchez Barbudo y Ángela Selke, respectivamente, la primera de ellas llamada así por sugerencia de Juan Gil-Albert y la segunda de ellas en recuerdo de la Virginia del poema de Serrano Plaja que cierra *El hombre y el trabajo*.

Y fijémonos en el tipo de asociaciones hechas en algunas imágenes como “sombra de muerte y terciopelo, / de raso maltratado”, demuestran el aprovechamiento del aprendizaje literario en los procedimientos de las vanguardias. El cierre de este nuevo Canto a la Libertad concluye asimismo, como el de su predecesor del año 1936, con una imagen de destrucción redentora que mantiene aún viva la esperanza de la recuperación y de la venganza necesarias. La violencia de este proceso de restitución, donde unos muertos se oponen a otros para confirmar la unidad ideológica plena de la lucha, se refuerza mediante la serie de progresivas repeticiones léxicas y rítmicas

Estamos lejos, lejos.  
Estamos todos solos.  
Estamos asomados al borde de la pena  
para volver a tiempo de escupiros a todos.

De mataros a todos.  
De enterraros a todos.  
De escupiros a todos  
y enterraros a todos.

De borraros a todos de la triste memoria,  
entrando y profanando, en vuestros muertos,  
con sacrílegas manos encendidas,  
el podrido linaje de vuestra turbia esencia,  
la pena y la memoria de la pena,  
la muerte y la memoria de la muerte.

Si se ha reproducido gran parte del poema ha sido con la intención de demostrar las posibilidades efectivas de una práctica que siga viendo en la necesidad de la ruptura, en la obligación de una praxis revolucionaria, el camino privilegiado en esta recién inaugurada condición exílica. La reanudación, la continuidad, no se plantea sólo en el plano del referente o del mensaje, como informa ya el mismo título al contener la denominación de “segundo canto a la Libertad”. también la estructura formal de esta praxis responde a las exigencias marcadas con anterioridad e incluso echa mano de procedimientos relativamente inéditos en el autor, como el que implica el lenguaje empleado en la apertura del poema y que recuerda las prácticas discursivas del Alberti revolucionario de *El hurro explosivo*, serie de poemas que las Ediciones del 5º Regimiento publicara de forma independiente en 1938 [Alberti, 1988, 547-588].

También estos poemas están abriendo la vía de una de las más explotadas líneas posteriores, aquella que transita por una práctica realista entendida desde los presupuestos de una poética como la de César Vallejo. Serrano Plaja fue quien presentó, en una breve y

emocionada nota, tres poemas de *España, aparta de mí este cáliz* que el último número de *Hora de España* publicó como homenaje al poeta tras su muerte en París<sup>1058</sup>. Son evidentes, en este sentido, las conexiones con la visión vallejana de la guerra civil y de sus participantes. Por ejemplo, la interpretación de la guerra civil española y el héroe anónimo como síntomas de una “epopeya popular” que describiera Vallejo, responden casi por punto por punto a la concepción trasladada por Serrano Plaja a estos poemas<sup>1059</sup>.

En cualquier caso, la crisis personal que supone la derrota militar y lo visto y vivido durante esos casi tres años de lucha, se traslada a los cuerpos de la historia y del lenguaje. El poema se convierte con ello en un terreno que favorece la exploración de las contradicciones, lugar en que la memoria se expande y también donde la propia expresión entra en crisis al mostrar su dependencia con la historia. La siguiente composición, “Oda a los soldados”, explicita desde su título la voluntad de homenaje a los protagonistas de esa lucha y retorna a una cuestión central en toda la poesía de Serrano Plaja y que él dejaba muy marcada desde aquella reseña a *Son nombres ignorados* de Gil-Albert: la necesidad de encontrar un sentido al sacrificio de los que han muerto. El sentido buscado en el propio corazón de la lucha ya instauraba problemas y dudas, pero esto no hace sino expandirse en el exilio.

Tanto este poema como el siguiente, “El Héroe asesinado (Elegía a España)”, han de leerse en correlación con el texto “El cuento de nunca acabar”, título de aquel ensayo no finalizado escrito en la fértil primavera artística de 1939 pasada en La Mérigote al que ya se hizo referencia en el comentario de *El hombre y el trabajo*<sup>1060</sup>. Un ensayo que ambiciosamente y bajo el auspicio de una caridad que, como en San Pablo, tiene que ir más allá de la desposesión, se planteaba, tras la derrota y la ruina, la búsqueda de un “sentido fecundo” para la guerra de España y para su pueblo heroico que se araban de dejar atrás. Por los tres textos circula, además del nexo común del uso de citas bíblicas y figuraciones cristológicas muy reveladoras de las lecturas en que entonces hallaba refugio

---

<sup>1058</sup> *Hora de España*, XXIII, Barcelona (noviembre de 1938), pp.15-19. Los poemas reproducidos son “Niños del mundo”, “Al fin de la batalla” y “Padre polvo que subes de España”, los que finalmente llevan por título “España, aparta de mí este cáliz”, “Masa” y “Redoble fúnebre a los escombros de Durango”, respectivamente [Vallejo, 1998, 643-644, 635 y 637-638]. Ni que decir tiene que recursos organizativos del discurso de Serrano Plaja en parte obedecen a algunas aplicaciones desarrolladas por Vallejo. Véase lo apuntado por Antonio Merino acerca de la condición dialéctica y “dialógica” de la poética vallejana [Vallejo, 1998, 46 y ss]; también Pedro Aullón de Haro, “Las ideas estético-literarias de Vallejo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 456-457 (abril-mayo-junio-julio 1988), pp. 873-896.

<sup>1059</sup> Véase César Vallejo, “Los enunciados populares de la guerra española” [Vélez y Merino, 1982, 32-37].

<sup>1060</sup> “El cuento de nunca acabar” se incluye entre una serie de poemas inéditos compuestos en la primavera de 1939 en La Mérigote, fajo de hojas numeradas de 1 a 63, salvo tres hojas sueltas a máquina, pp. 42-48. Se reproduce en el Apéndice 2 al presente trabajo.

el poeta, esa imperiosa necesidad de no permitir que el sentido fundacional de la guerra civil y de sus protagonistas se perdiera:

La guerra de España, esa guerra nuestra llena de angustia y congoja, aplomada en su desolación y ruina no puede por menos de tener un sentido altamente fecundo y creador al lado mismo, brotando, mejor, de su más pequeña miseria. En su propia flaqueza puede el hombre fortalecerse y hasta en el mismo yerro encuentra aprendizaje si mantiene despierta su vocación de verdad cuanto más en la muerte, en *la muerte viva*, elegida y mantenida libremente en el corazón. [“El cuento de nunca acabar”, 1939]

En España nada menos que se “ha realizado, se ha ejercitado, y no solamente *planteado*, el problema, la cuestión, mejor de nuestro tiempo”, y ese ejercicio se objetiva en la creación del heroísmo “la virtud, entendida, no sólo en su acepción castrense, sino como la más alta del hombre”. Recuérdese que en este contexto se produce aquella reflexión de Serrano Plaja sobre la muerte como experiencia desenajada, que ahora halla en estos poemas de La Mérigote concreciones explícitas en el catálogo de héroes que desfilan en estos versos que cumplen con todos los atributos del héroe: aquel que decide, consciente, ideológicamente, el sentido y momento de su muerte.

La primera sección de esta “Oda a los soldados” lleva por título “Salmo 137”, referencia al conocido salmo “Nostalgia en el destierro” que comienza con los versos: “Junto a los ríos de Babilonia / allí llorando estábamos sentados, / acordándonos de Sión. / En los sauces de la comarca / teníamos colgadas nuestras arpas”. El juego de comparaciones es transparente: nostalgia, dolor, memoria y poesía, en medio de un paisaje idílico como el que ahora ocupa el sujeto en esta recobrada primavera. El poeta, como conductor del dolor colectivo, no se olvide, se siente ahora sobrepasado por las dimensiones y exigencias de este dolor, la memoria personal resulta insuficiente para vehicular la memoria colectiva:

Como el agua de un río que no hallara su cauce,  
como si el mar entero no encontrase aposento,  
así, con esa angustia desmedida, colmada,  
circulan vuestras sombras por la débil memoria.

Me siento anonadado de tanto nombre oscuro  
que torpemente busca su sitio en el recuerdo:  
su nombre y el tamaño de su reciente hazaña,  
en el crecido luto de un pueblo atribulado.

La muerte se concreta en la categoría lingüística de los nombres, se corporeiza en la memoria y en la palabra y por ello la obligación es la del recuerdo y la nominalización

¿Hemos de quedar mudos a su triste demanda?

¿Se quedarán los nombres de sus hijos más puros,  
sumidos en la bruma sin forma del pasado?

¿Caerá sobre su nombre la nieve del olvido?

¿Tenemos solamente presencia; luego nada?

De tal manera que el yo se ve sometido a las contradicciones que la memoria y el lenguaje manifiestan. El mismo orden de contradicciones que se concreta en las condiciones donde esta memoria y esta insuficiencia del lenguaje se hacen presentes, donde la serenidad y la sonoridad de la primavera y el amor renacidos se fusionan con la vivencia elegíaca, la activación del dolor y de los muertos que invaden todo orden de sensibilidad: paisaje, amor, lenguaje, memoria:

Pero si quiero hablar,  
dejar un solo testimonio escrito,  
la sombra se abalanza, me confunde  
y encuentra sólo muertos, no palabras.

Y si en silencio escucho  
buscando mi equilibrio en el silencio  
abril con sus rumores  
de blanda primavera  
me dicta una elegía por España  
con aire de dulcísima balada.

Y si el amor contemplo  
sereno y melancólico a mi lado,  
solemnes rosas blancas me revelan  
el íntimo sentido del sollozo.

Y si me miro en torno, encuentro muertos:  
flotantes por las nubes, sumisos en la hierba.  
Ocultos en la sombra y en la luz cegadores,  
en el lenguaje, nombres y en el recuerdo, penas.

No está muy lejos aquí Serrano Plaja de algunos de los momentos de ese espléndido poemario que es *Primavera en Eaton Hastings* de Pedro Garfias, donde igualmente el yo, ya se vio, se encontraba sumido en esa dialéctica de la naturaleza y el recuerdo en la que el peso histórico de los muertos se concretaba en una problemática de orden lingüístico. La crisis estética entra de este modo a formar parte de los otros niveles de crisis y el nivel metapoético se suma a un circuito de integraciones y a la significación ideológica e histórica del mensaje. Por eso la segunda sección se titula "Invoco las palabras", invocación que se hace "ante la muerte", como una posibilidad de traslación de la pureza de las palabras al cuerpo de los caídos, cuerpo que es ya ahora cuerpo de la memoria y del lenguaje:

Ante la muerte quiero pedirlos llama, fuego vivo.

Vivo auxilio eficaz en la memoria y en los huesos, en la piel y el corazón.

Corazón de piedad, médula de recuerdo, hueso de eternidad para esos muertos caídos uno

a uno con las alas abiertas.

El verso largo vuelve a hacer su aparición y se pone al servicio de una pureza del lenguaje que nada tiene que ver con la restricción léxica ni con las posibilidades combinatorias de las palabras. La muerte evocada es la muerte que tiene el sentido del destino histórico por el que se entrega, por ello es “lozana” y es una muerte viva que se concreta en la figura infantil, en los genitales de los combatientes y en la España sometida a una continuada prosopopeya:

Lozana y sonriendo al penetrar en el corazón de niña reclinada.

Lozana virilmente en los testículos de aquel ancho soldado.

Lozana en las mejillas de España.

Los recursos empleados por Serrano Plaja lo sitúan muy cerca de algunos poemas de Hernández o de Vallejo: “los testículos del ancho soldado” o el “españamansamente derramada”, que aparece poco después, así lo demuestran. Estos poemas se despliegan como un taller poético, a ratos fascinante porque, en él se da entrada a todo tipo de experimentaciones con las posibilidades poéticas del lenguaje. Así, el siguiente apartado de esta oda, cuyo título, “Hablo de España”, revela que esa invocación de las palabras se ha hecho efectiva, refuerza esa conquista y recuperación lingüística, al echar mano del control métrico, de la rima y de la estrofa. En sucesivos tercetos encadenados, los versos de doce sílabas, todos ellos con palabras agudas finales, no sólo transmiten esta gozosa experiencia de recuperación del lenguaje, también nos revelan la superación de las anteriores contradicciones expuestas: España, Hombre, tú amoroso y voz se fusionan, y por ello todo se canta al trasladar cualquier orden de experiencia:

España era un toro encendido de luz.

España era el Hombre desnudo ante Dios.

España era el Hombre y España eres tú.

Por eso la canto sin miedo a mi voz:

mordido y entero relámpago azul,

no hiere, se eleva cargado de amor.

La canto al nombrar el humano sufrir,

la hierba que nace y el oro del sol

en esta templada memoria de abril;

la pura semilla del trabajador,

la estirpe que ostenta una madre al parir,

la sangre que pierde y el puro dolor.

De ahí que, en clara progresión, el poeta pueda permitirse una parada para que su palabra se detenga en otras realidades que no sean del tipo anterior, ahora sí se puede sentir sin

mala conciencia por ello, puesto que el lenguaje vuelve a ser plenitud. Puede detener su mirada para cantar “purezas” más tradicionales como las de este “Inciso de la flor” que revelan la frágil resistencia del lenguaje y la belleza:

Ya veis: está indefensa.  
A solas con su nombre y su albedrío,  
solamente su aroma la protege.

Si la arrancáis, se muere.  
Si libre la dejáis, libre perfuma.  
¡Qué pura fortaleza delicada!

Una vez que el lenguaje ha sido dado, el yo puede plantearse un diálogo directo y franco con el “Hombre”. Así sucede en “Hablo contigo”, la siguiente sección de esta primera parte de “Oda a los soldados”. A ese hombre “cualquiera que tú seas” sólo quiere hacerle su “cuenta de poeta”, recordarle que más allá de las reglas y miserias sociales existe una significación más profunda de las cosas:

Yo no ignoro la asfixia tenebrosa  
de tres hijas solteras, sin marido.  
Yo no ignoro la cuenta del aceite  
y comprendo el horror de los despachos.

Lo sé, no me lo digas: es muy cara la sopa  
y además tu mujer necesita un sombrero,  
la hermana de tu suegra vive más de la cuenta  
y a ti la camiseta no te abriga bastante.

Te digo que lo sé: ¡no lo repitas!  
Los números galopan y te niegan  
el misterio sencillo de las cosas.

Hace ya mucho tiempo  
que los besos te huyen.  
El amor en tu casa  
es un pozo de pelos  
donde te vas hundiendo  
inertemente turbio,  
sin fuerza y sin olvido.

Tu angustia es un leopardo,  
tu sombra te devora  
mientras yace a tus pies,  
derretida, tu historia.

Pero en un escenario de comunión (“Ahora estamos tú y yo: / dos hombres frente a frente”), la palabra puede revelar la esencia que contiene, el sentido verdadero que traslada el lenguaje, y la palabra dicha de hombre al hombre es “ESPAÑA”. Pero España son los muertos y los muertos “esas ya quietas sombras son la pureza eterna” porque

Detrás de cada bota durísima y pesada  
renacen las señales más íntimas del hombre.  
Mira esos pantalones sucios y recosidos:  
en su remiendo anida la joven mariposa.

Si la guerra de España tenía esa trascendencia superior que ya ha sido explicada, la muerte del soldado español es la muerte del valor absoluto del hombre y, por tanto, los motivos por los que lucha este hombre son también valores absolutos, los mismos valores que perviven gracias a su sacrificio:

Para que el hombre pueda seguir enamorado,  
se comen esos piojos aquel soldado entero.  
Aquí, en esta cuchara y en este pan escaso,  
en este morral hondo y en este húmedo manto,

tiernamente turbado de ofrecida ternura,  
solloza o conmemora, se agita, canta un himno  
la lira delicada de inspiración eterna,  
inalterable al fuego de la enconada envidia.

La segunda sección de este largo poema muestra una progresiva debilidad del tratamiento dado al tema. En cualquier caso queda claro el tipo de opción tomada, “la bandera de España es la luz de los astros: si las nubes la ocultan, / no menos resplandece”, dicen los versos iniciales de “Las primeras preguntas”. Precedido de una cita de Víctor Hugo (“Il faut que le poète...”), los siguientes poemas plantean la obligación moral del poeta de dar cuenta de este sistema de verdades absolutas que están amenazadas “Puede crecer la muerte y hasta nacer olvido, / clavando sus raíces de tiempo en la memoria. / Nosotros esperamos su signo de llamada, / seguros de que acude a su cita la que nunca / se hace esperar si suenan las horas de la muerte”. En ese momento esperado no “estaremos todos”:

Ahora somos un bosque de fuego derramado.  
La sorda decepción muerde carne propicia  
en esa falsa llama que tan pronto se agota.

Se han quemado los dedos en la hoguera de España.  
Claman por su pureza perdida y por sus dioses.  
Mientras de nuevo inclinan su frente putrefacta  
y vuelven a su gesto doblado de costumbre.

Aquellos impacientes de no encontrar su sitio  
en el turbio banquete de tu ofrecido cuerpo  
ya los ves, tienen prisa de cruzar tus fronteras  
y ahora lavan sus ropas tristemente manchadas,

en un agua más triste de lodo arrepentido.

No estaban y no están. No estarán ese día  
manchando con su sombra la gran sombra de España.  
Las duras hecatombes ofrecidas  
al hombre milagroso les excluyen<sup>1061</sup>.

Por eso a continuación se establece la discusión con estos excluidos acerca de dónde se encuentran estas verdades esenciales del ser humano, tanto su “misterio” como su “conocimiento”. Así, el ámbito del primero nos remite a un sistema de creencias bien conocidas:

¿De qué lado está el llanto?  
¿Quién suda trabajando la tierra eternamente?  
¿Quién cuida de los bosques en el prado desierto y quién amasa el pan con sus manos?  
¿A quién le pertenecen los nobles sufrimientos con derecho?  
¿Quién soporta la lluvia fecunda en las duras espaldas?

Mientras que el conocimiento nos sitúa igualmente en la auténtica comprensión de la realidad, sus objetos y ritmos naturales: “Nosotros conocemos las cosas por su nombre. / Sabemos donde habitan los pájaros sencillos / y oímos el susurro creciente de la hierba”. Las dos unidades que vienen a dar cuenta de esta verdad son el Tiempo y el Espacio, presentados como personajes que toman la palabra en esta réplica a quienes niegan la autenticidad del hombre que a su vez encarna la España defendida en estos versos. Ambas coordenadas abstractas son las que definen la realidad, en el espacio y el tiempo se ha de manifestar necesariamente cualquier acción y elemento de lo real y en ellos se concilian las aparentes contradicciones que lo rigen. De ahí que las siguientes secciones articulen estas oposiciones que concluyen, en ambas coordenadas, en la vida y en la muerte. Frente a la pureza falsa y los dioses falsos, por cuya pérdida claman los que serán excluidos en la hora del regreso, se alzan estas construcciones, obra del hombre mediante su acción en el espacio y el tiempo. La última sección de la oda, “Invocamos el espectro de los pueblos” amplía a un sentido universal la oposición:

---

<sup>1061</sup> En otro poema suelto conservados entre este material inédito, Serrano Plaja plantea la misma cuestión que veremos enseguida que también afecta a otras composiciones: “Bajo un cielo de lluvia cabizbajo / llueve guerra al otoño pensativo. / Los árboles sin hojas, mustiamente / con su silencio claman: ¿Por qué nombran a España? ¿Qué la quieren / esos como empresarios de los héroes?” En una carta enviada a Jean-Richard Bloch el 10 de agosto de 1939 nos ayuda a precisar más el pensamiento político de Serrano Plaja. Comentando los contenidos del periódico *La flèche* se indigna ante la actitud de los partidarios de Prieto frente a Negrín. Los primeros son, como se diría en España, aquellos que se arriman al “soleil que done le plus chaudur” — par exemple de bon traduction !!!” lo que en ese momento quiere decir “gouvernements français et anglais sure tous leurs calculs d’opportunisme dans l’Espagne”, y como ejemplo menciona una propuesta de amnistía que excluye a los comunistas y sólo menciona a “*républicains et socialistes*”; por ello, concluye, “parmi la personne que je eu d’honnête tout, absolument tout, sont, évidemment sûre Negrín.” [folio 347].

Pueblos, pueblos erguidos, ¡venid!  
Venid enardecidos.  
Llegad generaciones  
de pueblos ofendidos en la historia.  
Vengan las muchedumbres cargadas con los mármoles graves de su clara verdad.

Espectros ofendidos de padres y de pueblos,  
remontad la corriente taciturna que os lleva muerte abajo  
y dejad vuestra mano de fósforo pesado sobre esta humilde mesa de verdad y de pino,  
en señal de testigo invocado.

Es ahora cuando se manifiesta todo el alcance de la visión defendida por el poeta con sus palabras, pues indica el proceso de sustitución histórica por el cual son los hombres quienes toman el mando de sus acciones. Los mismos dioses están hechos a imagen y semejanza del hombre, revierten los principios de la creación divina, no son sino concreciones del dolor a lo largo de la historia de los pueblos, concreciones de las que se puede prescindir, pues se ha encontrado una nueva explicación, humana, al misterio que define la esencia del hombre:

De todos nuestros dioses creados con esfuerzo  
queréis apoderaros. Tened. Os los dejamos.  
Han nacido uno a uno del duelo del hombre.  
Son un trozo cuajado del llanto mortal.

Nosotros hemos hecho los dioses uno a uno.  
Los dioses y sus padres,  
los ángeles azules y sus alas.  
A su imagen y semejanza,  
de un pedazo de barro,  
el hombre ha hecho los dioses  
a su entera medida.

Contra vosotros erecen y se elevan  
que siempre llegáis tarde.  
Como cuervos idiotas,  
llegáis a la agonía de los dioses,  
queréis arrebatarnos,  
adoráis la ceniza,  
los proclamáis por vuestros  
y así apagáis la envidia de no asistir al fuego.

Nace el cielo y la tierra.  
vosotros no los veis.  
Nace el fuego y el agua,  
vosotros no entendéis.

Vibrando nace Júpiter  
y proclamáis al cielo y a la tierra.

¿Dónde anida el albatros?

El hombre ha perdido el misterio  
no es la criatura.  
Mas he aquí los misterios del hombre  
la nueva vida eterna (en los hombres),  
el misterio de ser hombre,  
el misterio amoroso,  
el misterio de osar y atreverse a vivir.

¿Hace falta un misterio para mover al hombre?

Aunque después se inicia una tercera sección, de ella sólo constan siete versos que indican que el planteamiento para este tema ha llegado a un punto muerto. A pesar de ello, "Oda a los soldados" es una prueba de los intentos sumamente ambiciosos perseguidos en la poesía de esos instantes, pues se ha podido comprobar la aplicación de procedimientos y perspectivas de muy distinto signo, que van más allá de la simple lamentación dolorida o la reivindicación ingenua del humanismo. Los códigos simbolistas se evidencian en los temas planteados (insuficiencia del lenguaje, etc.), en ese planteamiento de dramatización simbólica donde entidades abstractas toman la voz o en la voluntad orgánica y totalizadora del poema extenso, pero al mismo tiempo otros procedimientos formales, léxicos y sintácticos, promueven una mezcla de estilos poéticos que abundan en la convicción de que Serrano Plaja no renuncia en ningún instante a la búsqueda de una praxis nueva que dé cuenta de las nuevas realidades<sup>1062</sup>.

Parecidos méritos y limitaciones nos encontramos en otro extenso poema de ciento noventa versos escrito en La Méridote, "El Héroe asesinado (Elegía a España)". La voluntad épica, monumental de esta composición se revela en el plan anunciado para la obra: "Ahora", I- "Presagio", II- "La muerte de Manías". "Ave agorera". "Los amigos dispersos". III- "Balada del terror". IV "Oda a la esperanza". V "Cántico de las sombras sobre el vidrio". "Entierro de un padre". "Silencios funerales (retratos)" (Manuel Serrano, Pedro Ploi y Clopes y Alfonso Galeote). "La noche taciturna". "Soledad de la muerte". Un poco más abajo, se lee: "Primer delirio (Montaña) - 7 Noviembre". Un plan que no llegó a concretarse más que hasta ese segundo momento de la sección segunda, "Ave agorera", finalmente titulada "Agtiero". De cualquier modo, se comprueba la fusión nuevamente buscada de los órdenes de experiencia, donde los muertos de "nombre oscuro" que

---

<sup>1062</sup> La misma mezcla hallamos en otras composiciones sueltas como "Gozosamente triunfa vuestro macizo culo, / la nalga enriquecida con un carnet de guerra".

buscaban su "sitio en el recuerdo" y en la palabra en "Oda a los soldados", se hacen presentes con nombres y apellidos para que la dimensión universal de esta elegía se concrete desde el detalle mínimo de la historia individual de los hombres. Asimismo títulos como "Primer delirio (Montaña) - 7 Noviembre" o "Entierro de un padre", nos sitúan en momentos de la propia biografía que han sido, y continuarán siendo, sublimados mediante la escritura.

Esta elegía a "El héroe asesinado" parte del "ahora" sereno del yo, donde la memoria se despliega, la rememoración extiende sus escenarios y presente y pasado se confunden en un solo acto de percepción:

Entre todas las formas,  
en la dulce apariencia  
que un dorado crepúsculo me brinda,  
ungido de sosiego,  
tu aliento reconozco.

En esos verdes prados apacibles,  
en ese mansamente desbordado  
cauce primaveral por las riberas,  
y en esa luz opaca  
que refleja en sus aguas, aún desnudas,  
los árboles de invierno,  
el cielo agonizante,  
la tarde recogida.

Pasa un tren hacia el sur.  
Yo sé que lo que flota no es el humo,  
pero quedo en silencio, en la ventana,  
doblada la amargura  
junto al libro entreabierto,  
reclinada la frente distraída  
en el quicio del alma, en la memoria.

Allí abajo estás tú: según se mira.  
La sombra que te envuelve  
da calor a los muertos.

Este espléndido arranque en que se transita sin dificultad del pasado al presente, de la interioridad a la exterioridad, del paisaje a la memoria, da lugar a la ordenación del recuerdo donde el yo que escribe quiere unir en el ahora las deudas comunes que él y el héroe asesinado, que él y España tienen pendientes. Porque, como explicaba Sánchez Barbudo, el sentimiento de culpabilidad ante la tentación del olvido era algo muy presente también en aquellos días primaverales de 1939, y Serrano Plaja hace de esta cuestión un elemento central de su obra. Expresado de una manera demasiado explícita en "Oda a los

soldados”, que incluso llevaba a la maldición de todos aquellos que se sometieran al desarrollo del olvido —“Maldito el que no tenga preparada su cuenta / de lágrimas contantes y sonantes. Malditos. / Malditos los que ignoran de su casa el cimiento / de anónima pureza, viril y derrochada, // la primeriza fuente de la que España bebe / la muerte que no calma su sed de nueva vida”—, en esta composición el planteamiento es más reposado, complejo y efectivo, consciente de que la amargura, personal y colectiva, ha de ser codificada en un molde lingüístico:

Después de tanto muerto,  
tanta cadena destrozada y rota,  
yo vengo a recoger tu tiempo ausente,  
a echar solo mis cuentas en la tuya  
de dolor en lingotes,  
de sangre por moneda,  
de metros largos, largos,  
midiendo tu amargura.

Por lo explicado ya en varios momentos, sabemos el proceder poético que Serrano Plaja emplea a la hora de tratar los temas. Al igual que en el caso de el hombre y el trabajo no le ha interesado una perspectiva que explicase directamente los distintos mecanismos de enajenación social e histórica, sino que los ha dado por supuesto para abordar directamente la relación esencial, el valor absoluto, entre hombre y trabajo. En el momento de explicar la significación de la guerra de España y los muertos en ella no buscará tampoco una exposición formal de sus causas y desarrollo, sino que indagará en el núcleo esencial que todo ello pueda tener como significación universal del hombre y de la historia. En *El realismo español* escribía: “voy a referirme ahora a sucesos de nuestra guerra, de esa última manifestación del espíritu español que, siendo colectiva, y por ser unánime, tiene contorno personal. No he de referirme, claro, a las líneas generales del acontecimiento que conmovió al mundo entero, ni a su cobarde trama, ni a la conspiración internacional. Ni siquiera al proceso interno o al desarrollo total de la guerra, por suponerle de sobra conocido o mejor relatado en diversas ocasiones. Por el contrario, voy a referirme a dos o tres anécdotas de esa guerra, cuya pólvora aún sentimos estallar en nuestros silencios de emigrados” [1943, 80]. De ahí proviene en este caso el uso de una alternancia de registros en el que desde la anécdota personal se da el salto al sentido general, simbólico, que dicha anécdota contiene. Algo que queda ejemplificado en el uso que de la prosa poética hace Serrano Plaja en esta composición. Así, en medio del recuerdo de camaradas como Pedro, Nicasio o Alfonso en el escenario concreto de Toros de Guisando, surge el héroe anónimo, vestido con atuendos campesinos, que proyecta su significación simbólica, uno y diverso:

Una pequeña herida, una heridilla leve, manaba sangre espesa,  
gotas casi cuajadas de fiebre contenida.

Junto a la flor, la broza. Junto al nardo, el rencor: todo clamaba en  
ti.

Y te vieron perdido, saltando por las lomas, manaba irrevocable  
pureza el fuego de tus ojos. Y el chasquido azulado de tu voz al hablar  
dejaba un vaho sumiso de tierra remojada, de atmósfera candente. De  
inevitable presagio culpable de tormenta.

Hubiera sido inútil pensar en detenerte. Un azar decidido flotaba  
por tus hombros. Un penacho de honor enloquecido.

Aparte, aparte, lejos, sonaban otras voces. ¿Pero quién las oía? Tú  
nos arrebatabas con tu pura potencia. Irresistiblemente, tu voz nos  
expresaba.

El puro y gozoso desenfreno de tu velocidad, dejándonos sin peso,  
ligeros nos arrastraba hacia ti y en trance de humildad arrebatada, en ti  
depositamos nuestro fuego.

Así fue.

Así de nuevo sea España.

Este acto de heroísmo es un momento fundacional, es también un “ahora” que  
concreta con exactitud la intención que antes se manifestaba en “Oda a los soldados” con  
aquellas intervenciones del Espacio y del Tiempo:

Así comenzó el día y el minuto  
y el siglo y el segundo. Y el espacio  
también comenzó así: toda medida,  
sometida al influjo de la muerte.

Centímetros de muerte,  
minutos de silencio,  
círculos de memoria,  
sobre granos de sangre.

La muerte abre un círculo de memoria que lo es también de redención y significación  
revolucionaria, círculo que puede admitir en su circunferencia la muerte de cualquiera que  
encarne al Héroe<sup>1063</sup>. Como Manías, “el vendedor de periódicos revolucionarios, Gavroche  
madrileño enloquecido” que “cumplió su palabra: ‘Yo moriré en las barricadas’”, cuando  
murió en “los atroces patios del Cuartel de la Montaña”, protagonista de la muerte digna y  
plena de sentido:

---

<sup>1063</sup> Como escribe Antonio Merino analizando la poesía de Vallejo, “Los milicianos, los campesinos, los obreros..., son al mismo tiempo y del mismo modo, los milicianos, los campesinos, los obreros, no sólo de este tiempo y de este espacio concreto, vallejiano, sino de todo tiempo y de todo espacio: a todos los hombres de todas las épocas y de todos los tiempos. A todos los hombres sin excepción. Al materializarse el cuerpo, el cronotopo vallejiano se universaliza. De lo particular a lo general (y viceversa) en un proceso ascendente, cíclico, en todas sus transiciones y con todas sus contradicciones” [Vallejo, 1998, 54]. Véase Víctor Fuentes, *El cántico espiritual y material de César Vallejo*, Barcelona, Víctor Pozanco Editor, 1981.

Quiso hablar y no pudo. En su camilla,  
en sangre miliciana desastrosa,  
sus cándidos harapos empapados,  
alzando su miseria, saludaban.

Era una flor, un puño  
temblando de pureza.  
Y unos ojos muriendo,  
llenos de orgullo grande.

El dato concreto otra vez se proyecta en una dimensión global que se expresa en términos religiosos donde amor y muerte, Eros y Thanatos asientan el carácter fundacional de este instante:

Ricardo, Juan y Enrique le asistieron mientras los últimos disparos  
anunciaban nuestro Primer Misterio.

[...]

Nadie fue postergado. Con sangre primeriza nos bautizó tu mano y  
a todos por igual nos fue ofrecido el llanto y anunciado.

La gloria y el terror nos marcaron por tuyos y tras de tu estandarte  
nos alineamos todos.

Yo recuerdo, a las doce, eran las doce en punto, el leve escalofrío  
que recorrió mi cuerpo. Subido en un pilar de la escalera, seria, muy seria,  
hundida y erguida, con un brillo dramático en los ojos y dilatada su nariz  
animal, miraba ensimismada aquella adolescente.

Su palpitante cuerpo de joven potro en celo estaba apenas cubierto  
con un desordenado vestido de percalina casi roja, desgarrado.

Hallábase cubierta con un casco de acero, de soldado, y un cinturón  
militar, con una cartuchera, ciñendo su cintura, subrayaba la cándida  
lujuria de sus recientes pechos.

Era una extraña imagen que nadie comprendía. Todo el mundo, al  
bajar del cuartel, la miraba un momento, lleno de mudo asombro y luego,  
agitadamente, continuaba su infatigable rumbo de muchedumbre  
victoriosa. La joven, abstraída, contemplaba en silencio.

No presentí entonces como lo escribo ahora. ¿Cómo pude no  
comprenderlo definitivamente? Así, personalmente, presidía la pasión  
aquella fiesta.

Desde el furioso mar enloquecido, me volví una vez más para  
mirarla: allí permanecía. Como bajo su signo, comenzaba el Delirio.

Tras esta escena evocadora de una nueva Libertad guiando al pueblo, donde la sensualidad se combina con la condición revolucionaria en esta adolescente ensimismada vestida de rojo. El valor simbólico deja claro que es bajo la mirada, bajo el signo de la Libertad que principia la revolución, el Delirio. El "Primer Misterio" es el título de la siguiente sección.