

PRECEDENTES DE LA POESIA SOCIAL DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA EN LA ANTEGUERRA Y GUERRA CIVIL

Por Guillermo Carnero

Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Ciencias Económicas. Director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante, es autor de diversos libros de poesía y de trabajos de crítica literaria. Figura en la antología de Castellet, Nueve novísimos poetas españoles.



En la historiografía literaria española se entiende por «poesía social» un fenómeno de posguerra, cuya vigencia se mantiene hasta 1965, aproximadamente. Conviene acotar históricamente el concepto para evitar equívocos, ya que podría aplicarse a una zona temporal mucho mayor. Es una arbitrariedad en cierto modo, pero todas las denominaciones son arbitrarias, y lo que importa es que con ellas nos podamos entender. El concepto de «poesía

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; y *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona.

social», en la periodización de nuestra literatura, se refiere a la zona temporal 1940-1965, y con respecto a ella ha de entenderse lo que se diga de orígenes o precedentes.

No creo que tenga sentido discutir el calificativo de «social», aplicado a la literatura, como un valor absoluto. Yo, personalmente, lo considero extemporáneo e impertinente, lo mismo que sus contrarios. El adjetivo «social» forma parte de una constelación cuyos otros elementos son «humano» y «político». Son tres conceptos que irían marcando un avance progresivo (humano, social, político) a lo largo del eje de lo que puede llamarse «compromiso», en cuyas antípodas figurarían los conceptos de literatura «individualista», «deshumanizada», «pura» y otros semejantes. No necesito declarar la repugnancia con que escribo tales palabrejas, que pertenecen a la Edad de Piedra de la cultura literaria, cuando no a la ingenuidad o mala fe de quienes sólo ven en la literatura un instrumento para fines ajenos a ella misma, incapaces de sentimientos estéticos por voluntad y por destino.

Desde mi punto de vista, tales conceptos le sientan a la literatura como a un Cristo dos pistolas, y son tremendamente nocivos si asentimos a ellos metafísicamente, si los convertimos en entidades reales desde las que enjuiciar policialmente la literatura. Ahora bien, es evidente que en todo caso pueden usarse pragmáticamente como meros marcadores para distinguir diferencias de perspectiva, de ausencia o presencia de rasgos estilísticos o de contenido, o de cantidad y grado en ellos, en el seno de una «literatura» entendida unívocamente como ampliación de la sensibilidad y el pensamiento desde una constante reinención de la lengua.

Cuando decimos «poesía social» estamos manejando un concepto colindante con «poesía humana» y «poesía política»; la asociación es inmediata, y por ello los tres conceptos deben distinguirse. Poesía humana es toda poesía, siempre que la escriba un hombre, lo mismo que toda pintura o toda música. Tan humanos son la inteligencia y el pudor como la sensibilidad y la confidencia. Pero todos estaremos de acuerdo en que Rachmaninov es más inmediatamente humano que Luis de Pablo. Estamos ante una cuestión no de naturaleza, sino de grado: determinadas obras de arte apelan a la emoción de manera instantánea y sin necesidad de especial educa-

ción estética: a esas obras se las llama «humanas» cuando en realidad sólo son las más obviamente humanas. Se llama así «poesía humana» a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales (amorosas, religiosas, vitales en general).

«Poesía social» es poesía humana colectiva. Con ello no entiendo aquella poesía humana intimista y personalista cuyos asuntos sean por definición comunes a la humanidad, sino: 1.º) aquélla que se plantea cuestiones derivadas necesariamente de la organización en colectividad de la vida humana; 2.º) aquélla que, además, enfoca esas cuestiones desde la perspectiva del sujeto colectivo interpretado por el autor, o bien desde una individualidad que se define en lo que tiene de representativo de la colectividad. Así, la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético.

«Poesía política», finalmente, será la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para fines prácticos coyunturales.

La poesía humana y la social son, como posibilidad, propias de todo tiempo y lugar. Pero para que sea posible una auténtica poesía «política» hacen falta dos cosas: 1.º) que un pueblo viva una coyuntura histórica determinada, en la que exista fe, programa o enemigo; 2.º) que el poder existente permita ese tipo de expresión literaria, bien por responder a sus mismos planteamientos, bien por existir condiciones objetivas de pluralismo ideológico y libertad de expresión, bien porque, sin esa libertad, la literatura pueda expresarse de manera tolerada o clandestina.

Las fronteras entre poesía «humana», «social» y «política» son movedizas. Pensemos en el siguiente ejemplo: un poeta nos escribe un poema lamentándose porque en su vida no hay amor; estaríamos ante un poema humano. Si lo continúa explicando que eso se debe a que en su país existen unas estructuras sociales y familiares fuertemente conservadoras, estamos ante un poema social. Y si prosigue pidiendo que ocurra una revolución que acabe con las clases dominantes y su ética, tenemos un poema político. Esto quiere decir: 1.º) que puesto que todo hombre es víctima, en la esfera más privada,

de los condicionantes sociopolíticos de la sociedad en que vive, todo poema humano es, en última instancia, social y político; 2.º) que el receptor del texto puede prolongar la intención de éste en el mismo sentido; 3.º) que cuando se produce y lee literatura en una comunidad que no goza de las mínimas libertades, el autor y el receptor se hallan en situación de pacto implícito en cuanto a la ampliación de intencionalidad a que me he referido antes.

Pero, para entenderse, habrá que definir la poesía no por sus implicaciones, sino por lo que está explícito en ella. Y vayamos ya a nuestro tema. Si hemos definido la poesía social como una forma de poesía comprometida, se trata de ver cómo el compromiso literario de la posguerra no es más que un pálido reflejo —como dice el tango— del de la anteguerra. La posguerra no creó el compromiso, sino que impuso brutales mutilaciones a su natural prolongación.

Si nos ponemos frente a la evolución de la poesía en los primeros treinta años del siglo XX, observaremos que se trata de una época privilegiada. Ningún género literario puede compararse con ella en presencia, entidad y vitalidad. Hablando en términos de progreso literario, y para el caso español, esa evolución englobaría los siguientes hitos: Modernismo, Ultraísmo, Purismo, Superrealismo, o sea, Modernismo más Vanguardia.

Son conocidas las acusaciones tradicionales que pesan sobre el Vanguardismo desde *La deshumanización del Arte* de Ortega. Razón tuvo Jorge Guillén al lamentar y condenar los términos y el eco del ensayo. Pero Ortega, que quiso describir más que juzgar, acierta en una cosa: la definición de la lectura que hacía el público de las obras de vanguardia. El lector medio europeo de la época consideraba mil veces más comprometida una novela de Henri Barbusse o Eric Marie Remarque que un manifiesto dadaísta. En el caso español, hemos de poner de manifiesto la singularidad que tuvo en nuestro país la muy empobrecida versión del movimiento superrealista francés que atravesó los Pirineos.

No hay ocasión de trazar detalladamente aquí la historia del pensamiento superrealista. Pero si su credo se asienta en la premisa de conseguir la liberación personal por medio de la escritura irracionalista, esa premisa tiene un significado «social» desde la obra de Freud, y también político, tan pronto se haga la síntesis entre Marx y Freud, como autorizó Trotsky en *Litera-*

tura y revolución. Por intuiciones de una voluntad de praxis política positiva se distanció el grupo superrealista de los dadaístas en tiempos de la revista *Littérature*, en 1921. La politización superrealista va desde ese momento en aumento: ahí están textos como la *Introducción al discurso sobre la escasez de realidad*, la *Declaración del 27 de enero de 1925*, *Legítima defensa*, *A la luz del día*, el *Segundo Manifiesto*, las célebres conferencias de André Breton en Praga, 1935, o el manifiesto que éste redactó con Trotsky en 1938.

El superrealismo español fue sucursalista y sin originalidad, se limitó a utilizar el supuesto automatismo, pero desprovisto de sus poderosas raíces ideológicas francesas. Ni la llamada generación del 27 se distingue por la uniforme práctica del Superrealismo, ni redactó manifiestos en tal sentido, ni se asimiló el pensamiento superrealista. Ello vino a significar que, si en Francia el compromiso literario tuvo desde muy pronto una fuerte motivación desde la misma entraña del Vanguardismo, en España ese compromiso hubo de producirse desde fuera de la Vanguardia o incluso contra ella, como veremos enseguida. Lo que no significa que no existan en España escritores que, poseyendo la práctica de la expresión superrealista, la utilicen para dar prueba de alguno de los tipos de compromiso definidos antes; ahí están García Lorca o Alberti. Si hablamos no de España, sino de literatura en castellano, tendríamos a César Vallejo; pero su caso se explica mejor dentro de la órbita del Superrealismo francés.

Se trata, pues, de delinear un esquema de la aparición y evolución del compromiso en la poesía española anterior a 1940. Porque algo grave tuvo que ocurrir para que, en una España donde los escritores jóvenes encarnan hasta 1930 un vanguardismo experimental y apolítico, los veamos enseguida por unos derroteros que van a llevar a García Lorca, entrevistado por Bagaría en *El Sol* de 10-6-1931, a afirmar que el Arte por el Arte es una cursilería arrumbada, y que en un momento dramático como el que se vive, debe el poeta unirse a las aspiraciones populares; a Sender a escribir una nota sobre manejo de granadas de mano en *Milicia Popular* de 12-8-1936; a Eugenio Montes a publicar en 1937 *La hora de la unidad. Tanto monta, monta tanto Requeté como Falange*. Recordemos la definición, dada al principio, de «compromiso», aludiendo no sólo a la poesía explícitamente

política, sino a toda aquella que se oponía a lo que Ortega llamó «deshumanización». Concepto amplio de compromiso que viene exigido por la realidad de la literatura española entre 1900 y 1939.

La historia del compromiso en la poesía española del siglo XX puede iniciarse hablando de Unamuno. Unamuno fue una de las voces más respetadas en su tiempo, y su influjo se ejerció no sólo mediante el ejemplo de la propia creación poética, sino también de un ideario teórico expuesto en abundantes ensayos. Si leemos «El gaucho Martín Fierro» (*Revista Española*, 5-3-1894), el prólogo a *Querellas del ciego de Robliza* de Luis Maldonado (1894), la conferencia «Sobre el cultivo de la demótica» (Ateneo de Sevilla, 4-12-1896), «La Balada de la Prisión de Reading» (*Las Noticias*, Barcelona, 14-10-1897), «Los cerebrales» (*La Ilustración Española y Americana*, 22-10-1899), «Turrieburnismo» (*El Correo*, Valencia, 2-8-1900), «Sobre Góngora» (*Helios*, julio 1903), «El sepulcro de Don Quijote» (prólogo a la *Vida de Don Quijote y Sancho*, publicado desde 1906 en *La España Moderna*), «A propósito de Josué Carducci» (*La Nación*, Buenos Aires, 26-3-1907), «El Modernismo» (*Nuevo Mercurio*, París, mayo 1907), «Orfebrería Literaria» (*El Imparcial*, 5-5-1913), «El dolor de pensar» (*La Esfera*, 7-8-1915), «La labor patriótica de Zuloaga» (*Hermes*, Bilbao, agosto 1917), «Hablemos de teatro» (*Ahora*, 19-9-1934), o determinados párrafos de su divulgadísima obra *Cómo se hace una novela*, nos hallaremos ante un completo y maduro tratado acerca del compromiso del escritor, que don Miguel de Unamuno entendía del siguiente modo:

1.º) El verdadero poeta es el poeta popular; afirmación que es preciso aclarar porque en Unamuno tiene un sentido muy preciso. Un poeta no es popular por folclorismo, incultura o extracción social. Poeta popular es aquél capaz de comulgar con el espíritu del pueblo y expresarlo con idoneidad artística; don Miguel decía que tales poetas tienen «individualidad social» y su obra es «alma del pueblo individualizada». Ante ella, ese pueblo adquiere conciencia de su propio ser, que sólo el poeta es capaz de expresar. Por lo tanto, los poetas tienen una misión social, que es expresar el ser popular para que el pueblo lo asuma. Una misión con algo de didacticismo, que Unamuno distingue de la predicación política

y del servicio a fines coyunturales y utilitarios. Una misión, ante todo, de revelación ética cognoscitiva.

2.º) Lo popular se opone a lo «artificioso». Es artificiosa la obra que resulta de una actitud elitista en quien no quiere admitir esa misión, en quien no se conforma con la superioridad de conciencia del poeta popular, y quiere ser superior rechazando las ideas y sentimientos humanos. Lo artificioso es cerebral, desarraigado y perfeccionista, o, como diría Ortega, «deshumanizado». Y artificiosa es para Unamuno la poesía española de su tiempo, desde el Modernismo al Gongorismo.

3.º) El verdadero poeta no ha de preocuparse por la originalidad personal ni el esfuerzo técnico, sino por escribir desde el apasionamiento y la necesidad de expresarse, aunque ello lo lleve al desaliño o la imperfección.

La obra poética de Unamuno pone en práctica estas ideas; fue una obra de enorme influencia en la poesía social de la posguerra española. En su primer libro, *Poesías* (1907), hay dos poemas con valor de manifiesto teórico, en la línea expuesta: «Credo poético» y «Denso, denso», y una síntesis de los registros que utilizarán luego los poetas sociales: las tierras y paisajes de España como símbolos de estados de ánimo del autor y del destino histórico nacional —los temas cotidianos, de la vida diaria, personal o familiar— los existenciales, derivados de la condición humana —los religiosos, serenos o conflictivos— los cívicos, retenidos en la frontera de lo político. En la misma línea están *Rosario de sonetos líricos*, *El Cristo de Velázquez* o *Rimas de dentro*. En *Teresa* (1924), libro de recreación romántica, anticipa Unamuno lo que iba a ser uno de los síntomas de la preocupación «rehumanizadora» de las letras españolas, años más tarde; y cuando se produzca la polémica sobre la Pureza o Impureza de la poesía, que enseguida veremos, habrá Unamuno lanzado a la circulación ideas de gran impacto y aceptación. En sus libros *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro* añade cierta poesía propiamente política, que contradecía sus ideas teóricas: en el prólogo del segundo de ellos se sintió en la necesidad de justificarla, de manera especiosa y poco convincente. En resumen, y con las excepciones mencionadas, la obra teórica y práctica de Unamuno, a la que se añadirá mucho más tarde la edición póstuma del *Cancionero*, se adaptaba perfectamente a las posibilidades de una poesía comprometida durante el franquismo, época en la que pudo

hacerse poesía humana y social, pero no política. Y, de hecho, si consideramos la poesía social de posguerra en bloque, no puede decirse que añadiese nada sustancial a la obra de Unamuno y de otro poeta igualmente significativo en este terreno: Antonio Machado.

La obra de Machado no tiene el aliento sostenido de Unamuno, ni es emanación de una personalidad tan poderosa: quizás por eso es más accesible y tuvo acaso mayor eco en nuestra poesía de posguerra. En todo caso, y salvando las lógicas diferencias personales, Machado y Unamuno tenían un concepto muy similar de poesía. En el prólogo a la edición de 1919 de *Soledades, galerías y otros poemas*, anuncia Machado una nueva era caracterizada por una tarea común resultado de la concienciación general causada por la Guerra Mundial. En sus «Reflexiones...» sobre *Colección* de Moreno Villa (*Revista de Occidente*, 1925), considera que «son modos perversos del pensar y del sentir» tanto el purismo como el automatismo, enemigos de la emotividad y coherencia que es plataforma natural de comunicación. En su contestación a la encuesta sobre la juventud literaria española (*La Gaceta Literaria*, 1-3-1929), la caracteriza por su carencia de verdad intimista, cerebralismo, vacuidad, desarraigo de la sociedad y el tiempo en que vive, y, en resumen, por una actitud de juego culturalista que no es, en su opinión, más que evasión de responsabilidades. En su proyecto de discurso de ingreso en la Real Academia Española, se manifiesta don Antonio poco amigo del perfeccionismo verbal, partidario de los valores coloquiales y contenedores del lenguaje, y enemigo de una literatura de vanguardia carente de dimensión emotiva y de experiencia vital. En su extraño artículo «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia» (*Octubre*, abril 1934), parece desconfiar de la posibilidad de que exista, con inspiración auténtica, un «arte proletario». Recordemos finalmente sus ironías, en *Juan de Mairena*, sobre Freud, el surrealismo y el gongorismo, y su elogio de Bécquer. Machado negó, pues, el experimentalismo vanguardista y preconizó una poesía humana, escrita desde la emoción y el arraigo en la coyuntura histórico-vital, y dotada de voluntad de comunicación. Su obra poética fue, por las mismas razones que la de Unamuno, ejemplo, y lección para la posteridad, de compromiso literario, en el sentido amplio que venimos dando a la palabra «compromiso»; ambos desconfiaron de la poesía propiamente política, a

la que Machado descendió en contadas ocasiones. Su actitud explica el talante general del núcleo de escritores agrupados en la revista *Hora de España*.

No fueron Unamuno y Machado los únicos mentores de la orientación de las letras españolas hacia las cuestiones humanas y colectivas. Habría que señalar, al menos, tres nombres más: Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset y León Felipe.

Maeztu, en su conferencia «La revolución y los intelectuales» (Ateneo de Madrid, 7-12-1910), lamenta la falta de responsabilidad rectora de los intelectuales en la vida política nacional. El error del esteticismo y la literatura de intención minoritaria es privar a los literatos de influencia social, dirá en «Las letras y la vida» (*El Sol*, 17-8-1926). Claro que en él estas afirmaciones tienen implicaciones ideológicas muy concretas: lo que parece temer ya en 1910 es la emancipación moral y la orientación autónoma del pueblo, que puede volverse peligrosamente revolucionario si no está políticamente tutelado por unos intelectuales capaces de instrumentar unos cauces pactistas que no vayan más allá de la reforma dentro del orden. Véanse sus temores, en «El rumbo de las letras en Italia y en España» (*La Prensa*, Buenos Aires, 20-9-1931), ante un presente en el que los escritores atizan el fuego de la discordia civil en lugar de actuar de moderadores de los movimientos populares.

Ortega, por su parte, sostiene en «Poesía nueva, poesía vieja» (*El Imparcial*, 13-8-1906) que la poesía ha de ser «profunda veta de humanidad», «fuerza nacional» y «empolladora del porvenir», para lo cual han de subordinarse los valores estéticos a los ideológicos. En «Una exposición Zuloaga» (id. 29-4-1910) definirá los cuadros del pintor como «ejercicios espirituales» conducentes a un «examen de conciencia nacional», ya que, dirigiéndose eficazmente a los sentimientos del espectador lo orientan hacia el problema español. Su diagnóstico acerca de la ineficacia comunicativa del arte de vanguardia, en *La deshumanización del arte*, es de sobra conocido. En numerosos trabajos («Vieja y nueva política», *España invertebrada*, *La rebelión de las masas*, «El poder social») sostendrá Ortega que la relación entre masa y minoría selecta rectora da la mejor definición de un país y una época, y lamentará la falta de presencia social de la minoría intelectual española, como síntoma de las deficiencias de la vida colectiva nacional.

En cuanto a León Felipe, en su conferencia y lectura en el Ateneo de Madrid, 1919, rechaza el vanguardismo y propone un ideal poético basado en el compromiso ético del poeta consigo mismo y con su tiempo, y en el estilo desprovisto de artificio, en nombre de la autenticidad y la comunicación mayoritaria. Ideal que puso en práctica, como Dios le dio a entender, a partir de *Versos y oraciones de caminante*, dejando en ese camino uno de los poemas más verdaderos que produjera nuestra guerra civil: *La insignia*.

Se podría seguir con la enumeración de casos individuales de afirmación, teórica y práctica, de la voluntad de compromiso a que nos venimos refiriendo. Pero el espíritu de una época no lo dan sólo sus personalidades más notables, aunque hayan tenido una influencia tan enorme como Ortega y Unamuno. Un repertorio de otros síntomas puede hacernos ver con más eficacia la generalización del fenómeno.

Vayamos a una publicación esencial para pulsar los asuntos objeto de inquietud y debate en los ambientes literarios de su época: *La Gaceta Literaria*. Su n.º 11 había recogido, no sin manipularlos, los materiales reunidos por los poetas del 27 para conmemorar el centenario de Góngora. Pues bien, el n.º 15 (1-7-1927) se ocupa de Goya, y el editorial compara el gongorismo, como actitud que culmina una época pasada, con un goyismo que se considera apropiado para el futuro inmediato, centrado en el realismo y la sátira. Entre los n.ºs 21 (1-11-1927) y 30 (15-3-1928), se extiende una encuesta sobre Política y Literatura, cuyo mero planteamiento es ya revelador, tanto o más que las respuestas de Arconada, Francisco Ayala, Chabás, Gerardo Diego, Fernández Almagro, Díaz Fernández, Jarnés, Eugenio Montes, Ramón o Antonio Espina. Salvo Gerardo Diego, que rechaza el problema, los demás lo consideran pertinente. No vamos a entrar en el detalle de las respuestas, que mayoritariamente andan en la línea de Unamuno. Preocupa, en general, el conflicto entre compromiso, independencia intelectual y arte de propaganda, del que se ocupan Pedro Murlane Michelena y Julián Zugaçoitia, en el n.º 42 (15-9-1928). Del n.º 49 (1-1) al 54 (15-3-1929) se desarrolla la encuesta sobre la juventud literaria española, que ya mencionamos a propósito de Machado. El n.º 78 (15-3-1930), prolongado en el 79, es un extraordinario dedicado a Unamu-

no; Jiménez de Asúa, Marañón, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y otros muchos manifiestan su solidaridad con el compromiso personal y literario de Unamuno, con ocasión del final de su destierro. Entre los números 83 (1-6) y 94 (15-11-1930), se va publicando la encuesta de Miguel Pérez Ferrero sobre la vigencia de la Vanguardia; salvo Guillermo de Torre, la opinión suele coincidir en que dicha Vanguardia no tuvo postulados coherentes y válidos, y no existe ya en 1930, salvo que demos al vanguardismo un sentido no literario sino político (Jiménez Caballero, Arconada). No ha de extrañarnos que Gómez de la Serna, en el artículo «Pombo 1930» n.º 97, 1-1-1931), lamente la invasión de la literatura por la política. Esto sin hacer de *La Gaceta Literaria* más que un repaso a vista de pájaro, ni detenerse en los exabruptos filofascistas de su director: la entrevista a Maeztu en el n.º 4, la «Carta a un compañero de la joven España» en el 52, el delirante anuncio del retorno a la literatura militante en el 58, o las acusaciones contra Picasso en el 100, todo lo cual culminará en su libro *Genio de España*, aparecido en 1932, cuya Introducción arremete contra la literatura minoritaria y esteticista.

La Gaceta se hacía eco de una serie de cuestiones que eran entonces objeto de un interés generalizado en Europa. La vulgata a ese respecto era el libro de Julien Benda *La trahison des clercs*, que un año después de su aparición había alcanzado una treintena de ediciones. El 2-6-1928 tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid una conferencia dialogada entre el autor y el crítico Ramón Fernández. Para Benda, su época se caracterizaba por la generalización de las «pasiones políticas», la voluntad de definir arte y literatura desde esas perspectivas y la modificación del status tradicional del intelectual, cuya obra deja de ser «espejo de la inteligencia desinteresada» para convertirse en actividad tendenciosa movida por circunstancias políticas coyunturales. Benda da cuenta de la desaparición del intelectual turrisebúrneo o preocupado ocasionalmente por cuestiones sociales desde el punto de vista de la moral universal; el del momento, asegura, actúa metódicamente en política, poniendo su obra entera al servicio de fines doctrinarios.

El debate sobre la responsabilidad del escritor y la necesidad de compromiso en la literatura es constante. El compromiso exigido será de dimensión humana, social o

política, según las personas que lo reclamen o los tiempos que corran. Guillermo de Torre, uno de los primeros en olfatear el peligro que para la literatura se estaba acercando, señala la dimensión humana del Superrealismo en «Federico García Lorca» (*Verso y Prosa*, marzo 1927). En 1929 aparece *El Modernismo* de Rufino Blanco-Fombona, cuyas acusaciones de cobardía o indiferencia política contra Rubén Darío se convertirían en tópicos con el paso de los años. El crítico Francisco Pina publica en Valencia, 1930, un volumen titulado *Escritores y pueblo*, en cuyo prólogo se urge a la literatura a enfrentarse al problema social. La obra enjuicia a un amplio catálogo de escritores españoles, condenando a los del 98 por aristocratismos intelectual y falta de voluntad revolucionaria, y elogiando a Araquistain y Alvarez del Vayo. Por su parte, Ramiro Ledesma, en «Los intelectuales y la política» (*La Conquista del Estado*, 11-4-1931), arremete contra el manifiesto de la Agrupación de Intelectuales al servicio de la República (*El Sol*, 10-2-1931). En el prólogo de la primera edición de su *Elegía de la tradición de España* (1931), José María Pemán reclama, ante la situación de España, un «verso viril y heroico», y una «poesía civil de ágora y asamblea». El editor Manuel Aguilar, entrevistado en *El Sol* de 25-1-1933, declara que el lector del momento se orienta hacia el libro sobre cuestiones políticas, económicas y sociales. Lo dirá Manuel Machado en un mal poema titulado «Música» (*El Sol*, 29-3-1933):

«Los días son duros.
No es hora de versos,
de preciosidades
ni garliborleos.
Los hombres se miran
con odio. Lo tierno,
lo amable, lo dulce,
no es fruta del tiempo.»

He citado este fragmento no por su calidad literaria, sino por su valor histórico.

También lo tiene en grado sumo la polémica sobre la pureza o impureza de la poesía. Para Antonio de Obregón («Hacia el poema impuro», *La Gaceta Literaria*, 15-10-1929), los poetas experimentales se han perdido en «mares de hielo» y es preciso volver a una poesía «impura», ya sea «tradicional o libre, burguesa o proletaria». Lenguaje que había de oler a cuerno quemado a

Juan Ramón Jiménez. En efecto, en la misma *Gaceta*, el 15-1-1931, Juan Ramón profetiza que el dogma de la impureza, convertido en farsa y retórica, conducirá a «la puerta falsa que da a la calleja del sumidero y la cloaca», a la vista de la obra reciente de Dalí y Alberti, contra quienes truena a su vez Giménez Caballero, siempre en sus trece, en «Nosotros, los señoritos y los golfos» (*La Conquista del Estado*, 4-4-1931), acusando al superrealismo de marxista y subversivo, a Cataluña de ser foco epidémico de superrealismo y separatismo, y a Alberti de haberse tragado «la tortilla de finas mierdas de Salvador Dalí, refrita a la andaluza». Toca a Domenchina, en «Los poetas y los tribunos» (*La Gaceta Literaria*, 15-7-1931), recordar que el principal deber del escritor es de índole estética, y su voz «desinteresada y limpia» no debe ir a remolque de urgencias políticas. Para Giménez Caballero («Decadencia de la poesía española», *La Gaceta Literaria*, 15-1-1932, o *Robinson Literario*, n.º 5), Juan Ramón «solloza de ira y de vergüenza» al ver atacados y ridiculizados, desde todos los flancos, sus ideales puristas. No sé si sollozaría Juan Ramón en la intimidad, pero en público, secundado por Domenchina, se defendió vigorosamente en las páginas de *El Sol*: en «Unidad libre» (14-4-1933) afirma que, lo mismo que hacen falta políticos, ha de haber poetas con la misión de «administrar en lo espiritual»; quien la cumpla será «un gran político poético». Por su parte, Domenchina, en «Poesía o yugo» (*El Sol*, 11-6-1933), sostiene que «pedirle a un poeta su realidad es algo así como exigirle a una rosa su estiércol», y que la poesía constreñida a ser mayoritaria o útil es «ramera enajenada».

El impacto de Pablo Neruda en el Madrid de la inmediata preguerra iba a añadir leña al fuego. García Lorca actúa de presentador en su recital en la Universidad de Madrid, el 6-12-1934; con el sello de Cruz y Raya aparece su *Residencia en la tierra* de 1935, y ese mismo año funda la conocida revista *Caballo Verde para la Poesía*, cuyos tres primeros números contienen sucesivos editoriales exaltadores de la «impureza» poética, contra la cual reacciona, en su número inaugural, la revista sevillana *Nueva Poesía*. Juan Gil-Albert, en «Palabras actuales a los poetas» (*Nueva Cultura*, diciembre 1935) se hará eco del enfrentamiento y se alinearán junto a Neruda, lo mismo que Miguel Hernández, en su entusiástica reseña (*El Sol*, 2-1-1936) de la *Residencia...* nerudiana. Tanto fervor nerudiano saca de quicio a Juan Ra-

món, que se despacha a gusto en dos artículos rotulados «Con la inmensa minoría», en *El Sol*, de 23-2 y 26-4-1936:

«Cada hornada de amarillitos pollos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigaña inconsecuente: Poesía pura, pí, poesía impura, pí, pí.»

«Siempre fue ridículo el hombre que presume de vivir en el cráter del Etna, que dice que se ducha en el Niágara, que se laxa con la Estigia, que desayuna león, almuerza cordillera, merienda cobra, cena abismo, bebé océano y duerme con... el Ecuador.»

—la alusión al colosalismo nerudiano es aquí ingeniosa y trasparente.

La polémica continúa, es lógico, durante la guerra civil. Para Neruda («Federico García Lorca», *Hora de España*, marzo 1937), Federico fue el único poeta del 27 sobre el cual «la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España». León Felipe («El mundo de los pintores», *Hora de España*, febrero 1938), considera que deshumanización, purismo y superrealismo han sido arrumbados por las exigencias de la guerra, como María Zambrano en su reseña de *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja en *Hora de España*, junio 1938.

Pemán, en el prólogo a su *Poema de la Bestia y el Angel* (1938), denuncia la «poesía deshumanizada y creacionista», «de espaldas a la realidad y a la vida», que ha imperado en el inmediato pasado literario español, hasta que la guerra ha movilizado la Poesía, convirtiéndola en vanguardista, en el sentido militar del vocablo. Juan Aparicio, en su introducción a *Altura* de José María Castroviejo (1939), pondera la «rebeldía dinamitera» del libro como superación del purismo deshumanizado.

Otra muestra de la sensibilidad de la época hacia el compromiso, rehumanización e impureza del arte es el súbito predicamento que adquiere el Romanticismo, paradigma de impureza y humanización. Arconada, en su elogio de la poética de Unamuno («Unamuno: gran temperamento», *La Gaceta Literaria*, 15-3-1930), califica la «hipertensión del yo» unamuniana de romántica. Ese mismo año ve la luz el mediocre libro de José Díaz Fernández titulado *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. El autor opone Romanticismo

a Vanguardismo; lo primero, en tanto que exaltación de lo humano y del espíritu democrático y revolucionario en política; lo segundo, como «estafa ideológica», «bulo intelectual» y actitud de clase alta reaccionaria que defiende «una estética puramente formal», y exhibe una ideología católica y por ello retardataria en «su servidumbre al canónigo Góngora y al jesuita Gracián». Propone sustituir el concepto equívoco de «vanguardia» por el de «avanzada»; la literatura de avanzada será la que efectúe la vuelta a lo humano y el compromiso político.

En la revista gaditana *Isla*, n.^{os} 2-3, 1933, encontramos un poema de Guillermo Díaz-Plaja, «Homenaje a los románticos», poema humano, si los hay, repleto de referencias al corazón, la angustia, la tristeza y la ternura. En la misma revista n.^{os} 7-8, 1935, se plantea una encuesta sobre el llamado centenario del Romanticismo, de muy poco interés. Mayor es el del extraordinario de *Nueva Cultura*, de abril de 1936, titulado *Problemas de la Nueva Cultura*, y dedicado al Romanticismo, con colaboraciones de Ramón, Espina, Cernuda, Altolaguirre, Rosa Chacel, Bergamín, Arconada, Serrano Plaja y León Felipe. Aquí advertimos que el interés se ha orientado hacia una lectura política del Romanticismo, como no podía dejar de suceder. Eso mismo ocurre cuando catalogamos las referencias a Larra, a quien cada cual intenta apropiarse arrimando el ascua a su sardina e interpretando libremente la ambigüedad ideológica de «Fígaro»: Juan Aparicio en *La Conquista del Estado*, de 14-3 y 2-5-1931; el editorial de la misma revista, n.^o de 16-5-1931, titulado «La revolución en marcha. ¡Comunismo no!»; Giménez Caballero en «Junto a la tumba de Larra» (*La Gaceta Literaria*, 1-12-1931 o *Robinsón*, n.^o 4); Arconada, en «Quince años de literatura española» (*Octubre*, junio-julio 1933); Bergamín en «Larra, peregrino en su patria» (*Hora de España*, noviembre 1937). Sin voluntad de politización, encontramos numerosas referencias a la humanidad de Bécquer: Alberti, en «Miedo y vigilia de G. A. Bécquer», *El Sol*, 6-9-1931; editorial del n.^o 4 de *Caballo Verde para la poesía* (enero 1936); Jarnés, en «A una amiga de Bécquer», *El Sol*, 13-2-1936. El mismo Jarnés dedicará al poeta sevillano una biografía publicada ese mismo año por Espasa-Calpe; y el inefable Bagaría dibuja en primera página de *El Sol* de 29-2-1936 a un labriego andaluz que ve alejarse golondrinas coronadas y mitradas, que no volverán, hemos de suponer,

ya que el pie de la viñeta reza «Recordando a Bécquer». Incluso se da la circunstancia de que la figura de Garcilaso, otra resurrección de la preguerra (recuérdese el famoso «Centón de Garcilaso» de Montesinos, en *El Sol*, 23-2-1936), se tiñe de significado romántico: así ven al poeta toledano Altolaguirre, en su biografía de 1933, o Pedro Pérez Clotet, en un artículo titulado inequívocamente «Garcilaso, poeta romántico», inserto en el n.º 7-8, ya mencionado, de *Isla*.

En esta derivación generalizada de la poesía española hacia la humanización y el compromiso, durante la República y la guerra civil, el compromiso específicamente político y la problemática que le es propia no podían menos que ocupar un lugar esencial. Ya hemos visto algunas manifestaciones en este sentido. No hace falta recordar el caso de la revista *Octubre*, fundada a mediados de 1933, cuya mediocridad es muy evidente si la comparamos con la valenciana *Nueva Cultura*, aparecida en enero de 1935. El editorial del n.º 2, del mes de febrero, dirigido a los artistas plásticos, reclama concienciación política antifascista, abandono del individualismo y creación capaz de ser comprendida por un público mayoritario. El n.º 5 (junio-julio), dedicado al Congreso de Escritores de París, inserta un artículo de Eusebio Luengo que niega la imparcialidad política del arte. La politización de Gide y Malraux, las desavenencias entre Breton y Aragon, son anécdotas que apuntan a un grave problema: la aceptación o no del dogma del «realismo socialista» o «arte proletario». Problema al que se refieren Corpus Barga, en su largo estudio «Política y literatura» (*Revista de Occidente*, junio, julio, agosto 1935) y Bergamín, en «Hablar en cristiano» (*Cruz y Raya*, julio 1935): problema que se encuentra en el centro de las motivaciones de la encuesta sobre arte y propaganda que puede leerse en el *Almanaque Literario 1935* de la editorial Plutarco de Madrid, coordinado por Guillermo de Torre, Pérez Ferrero y Salazar Chapela. Los más resueltos partidarios de la independencia del arte, Ramón, Salinas y Juan Ramón Jiménez, hubieron de leer con agrado el artículo «Arte individual frente a literatura dirigida» de Guillermo de Torre, en *El Sol* de 26-1-1936, centrado en las disensiones políticas en el seno del Superrealismo francés, donde el autor opta por la línea Gide-Breton y acusa a los partidarios del arte dirigido, en primer lugar Aragon, de fascistas. Rosa Chacel, en «Cultura y pueblo» (*Hora de España*, enero 1937), pide re-

flexión sobre la misión del artista en tiempo de guerra, y sobre el peligro de «disfrazarse de pueblo», «adulterar» la literatura y poner en práctica «una nueva pornografía», la del arte llamado «proletario». Recordemos que Unamuno, en *Ahora*, 1934, había rechazado la fabricación de un arte de segunda clase para el pueblo, afirmando que éste no está formado por débiles mentales, sino dotado de inteligencia y sensibilidad suficientes para admitir que, incluso pensando en una amplia audiencia popular, «el arte es uno», como afirma Rosa Chacel en el artículo citado.

Es en Valencia donde las discusiones sobre este problema van a alcanzar el mayor grado de interés. Me refiero a la polémica entre Ramón Gaya y Josep Renau, en *Hora de España*, enero a marzo 1937. La desencadena una conferencia de Renau en la Universidad de Valencia. Gaya reivindica la independencia creadora en el artista, y su enfoque individualista y emocional, al margen de consideraciones de eficacia propagandística, del compromiso político. Secuelas de esta polémica son: la publicación, en *Nueva Cultura* de abril y mayo 1937, del extenso estudio de Renau titulado «Función social del cartel publicitario», la reseña maliciosa por Gaya, en *Hora de España*, abril 1937, de la reaparición en marzo de *Nueva Cultura*, interrumpida en julio 1936, la respuesta de Angel Gaos a esa reseña en *Nueva Cultura* de abril, y las «Cartas bajo un mismo techo» de Gaya y Gil-Albert, en *Hora de España* de junio, así como la ponencia colectiva (Gaya, Gil-Albert, Miguel Hernández, Herrera Petere, Emilio Prados, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja), ante el II Congreso Internacional de Escritores de 1937, publicada en *Hora de España* del mes de agosto. En este texto, tras firmes declaraciones de antifascismo y solidaridad con la República combatiente, se niega que el arte de propaganda sea un valor absoluto, aunque pueda servir a las necesidades de la guerra. Elevarlo a otro nivel, se dice, es tan demagógico como defender el Arte por el Arte. Este párrafo fue censurado en la reproducción parcial de la ponencia que dio *Nueva Cultura* de junio-julio 1937, bajo el nombre de Serrano Plaja, que fue quien la leyó públicamente. Ramón Gaya, en «España, toreros, Picasso» (*Hora de España*, octubre 1937) actualizará ideas unamunianas al distinguir populismo auténtico de popularismo conservador, y afirmar que el concepto mismo de «arte de masas» conlleva desprecio hacia las mismas masas a las que se dice servir.

Con lo dicho hemos pasado rápida revista a la cuestión de la rehumanización y compromiso en la época acotada, en lo que se refiere al debate teórico. En el terreno de la creación poética, todas las promociones vivas en aquella España realizaron su aportación. No hay tiempo de analizar esa cosecha poética poema por poema y libro por libro, para ir observando diferencias y evoluciones. Baste una enumeración como recordatorio. Ya hablamos de Unamuno, Antonio Machado, León Felipe, Neruda o César Vallejo. Hemos de mencionar también a Manuel Machado, Pedro Garfías, Moreno Villa, Rivas Panedas, Huidobro, Nicolás Guillén, Octavio Paz, Alberti, Alexandre, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, García Lorca, Gerardo Diego, Pemán, Prados, Salinas, Agustín de Foxá, Gil-Albert, Miguel Hernández, José Herrera Petere, José María Morón, Adriano del Valle, Plá y Beltrán, Quiroga Plá, Ridruejo, Rosales, Serrano Plaja, Concha Zardoya, y tantos otros.

Para terminar, quedan dos precisiones y una disculpa.

Es habitual que la historiografía sobre la poesía comprometida española margine a los escritores que pertenecieron al bando de la sublevación militar. Es cierto que hay mayor número de poetas de calidad con la República, pero al historiador no ha de interesarle sólo la calidad sino los hechos; y en la generalización de una actitud favorable al compromiso colaboraron las dos Españas. En 1931, las tesis de Alberti y Pemán son idénticas, salvando las diferencias ideológicas.

El régimen franquista generó una oposición interior, que hubo de ser el caldo de cultivo de la poesía social de posguerra. Por razones evidentes de censura, y porque no tenía sentido, al margen de ciertas ilusiones, la poesía política apenas tiene prolongación después de la guerra. Pero sí la que hemos llamado «humana» y «social», en sus autores y teóricos. Con la peculiaridad de que esas formas se puedan considerar revestidas de intencionalidad cripto-política.

Mi petición de disculpa viene de la enorme amplitud del tema, que obliga a un enorme esfuerzo de síntesis y a dejar en el tintero muchas cosas que sería conveniente destacar en otras circunstancias. Creo, por lo menos, no haber faltado a la verdad en lo que he dicho, si no he podido decir toda la verdad.

Nota.—Por razones de espacio y siguiendo la norma habitual en los Ensayos aquí publicados, no se incluye la relación de textos citados en este artículo.