

Antonio Jiménez Millán

**Para una teoría del compromiso poético
(En torno a la II República y la Guerra Civil)**

Universidad de Granada
Cuadernos de la Cátedra Juan Carlos Rodríguez
de Teoría Crítica, 4
Granada 2024

©ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN
©UNIVERSIDAD DE GRANADA
CÁTEDRA JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Depósito legal: GR./ 701-2024

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

**Para una teoría del compromiso poético
(En torno a la II República y la Guerra Civil)**

Compromiso y memoria histórica

Diré, de entrada, que es un honor para mí intervenir en la Cátedra Juan Carlos Rodríguez de la Universidad de Granada. Más aún, en el Palacio de la Madraza, donde el maestro realizó dos presentaciones memorables dentro del Aula de Poesía dirigida por Álvaro Salvador y José Heredia Maya: en abril de 1980, a Jaime Gil de Biedma, y, en noviembre del mismo año, a Javier Egea, que leyó por primera vez en público su poema “Troppo Mare”, decisivo no solamente en su trayectoria, sino en los orígenes de la *otra sentimentalidad*. Bajo la dirección del profesor Juan Carlos Rodríguez Gómez realicé la memoria de licenciatura, centrada en la poesía de Rafael Alberti durante la II República y la Guerra Civil (1977); también fue mi director de tesis doctoral, defendida en marzo de 1980, con el título “Para una teoría del compromiso en la poesía española (1927-1939)”. Tuve la suerte de ser alumno de Juan Carlos Rodríguez en el curso 1974-1975, cuando la editorial Akal publicó un libro que hoy, cincuenta años más tarde, sigue siendo imprescindible: *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Tam-

bién asistí a los cursos monográficos que impartió Juan Carlos en esa época, base de sus trabajos “Poesía de la miseria / Miseria de la poesía” (1980) y *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994).

A finales de la década de los setenta no se hablaba todavía de la *memoria histórica*, pero es entonces cuando se empieza a reivindicar la cultura de la II República, censurada durante la dictadura franquista. El primer homenaje permitido (con reservas) a Federico García Lorca (Fuentevaqueros, 5 de junio de 1976) fue un logro de los sectores progresistas de Granada, en el marco general de la lucha por las libertades democráticas, la amnistía y la legalización de los partidos políticos. A mí, en particular, me interesaba estudiar a fondo la poesía más comprometida de Rafael Alberti, y en esa investigación fui descubriendo otras voces de la llamada generación del 27, así como las revistas que sirvieron como vehículo del profundo cambio cultural experimentado en nuestro país desde finales de los años veinte hasta el estallido de la Guerra Civil. Contábamos ya con una bibliografía reciente, con títulos como los de Juan Cano Ballesta (*La poesía española, entre pureza y revolución*, 1972), Jan Lechner (*El compromiso en la poesía española del siglo XX*, 1975) y los estudios de Manuel Aznar Soler acerca del II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia durante el verano de 1937 (1978).

Lo primero que era necesario cuestionar era el concepto mismo de *compromiso*, marcado por la definición del *engagement* sartreano, que el autor de *Situations II* proyectaba hacia la novela, el teatro y el ensayo, no hacia la poesía. Nos enfrentábamos no sólo con lecturas “idealistas” o “formalistas” como la de Luis Felipe Vivanco, que veía en los contenidos políticos una especie de traición a la finalidad trascendente de la poesía (de nuevo, la ideología como factor externo al texto literario), sino también a interpretaciones más “sociológicas”, en la línea de Jean-Paul Sar-

tre, Georg Lukács o Edmund Wilson, como la de Josep Maria Castellet, con su polémica distinción entre una poesía de tradición *simbolista* y otra de tradición *realista*. Pensamos que nuestro análisis debía partir de las vanguardias históricas: el principio de la autonomía del arte y de la literatura, fundamental en el asentamiento de las vanguardias —la dialéctica mimesis / creación, en el ámbito del cubismo—, entra en crisis con el Manifiesto del Futurismo Italiano (1909) y con los textos programáticos del Cubofuturismo ruso, vinculado al poeta Vladimir Mayakovsky, que se adhiere con entusiasmo a la revolución de 1917. Expresionismo, Dada y Surrealismo intensifican la politización de las vanguardias hacia posiciones de izquierda, que en la década de los treinta derivan hacia la confrontación entre estalinismo y trotskismo.

La cultura en la II República y la Guerra Civil

Todo ese proceso tiene una influencia evidente en España, y ya en 1927, año en el que se celebra el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora, se funda la revista *Post-Guerra*, que será, con *Nueva España*, el portavoz de la nueva “literatura de avanzada”. El ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), de José Díaz Fernández, plantea, como problema central, la relación entre literatura de vanguardia y literatura de avanzada, como una clara alternativa a las teorías estéticas de Ortega y Gasset (su influencia, no obstante, se deja sentir en ciertas apreciaciones de Díaz Fernández), y puede decirse, incluso, que invierte los términos: “nuevo romanticismo” frente a “deshumanización del arte”.

También hay que tener muy en cuenta la conflictiva situación política de aquellos años, marcada por las repercusiones de la gran crisis de 1929 y por la lucha contra la dictadura de Primo de Rivera, en la que intervinieron sectores ideológicamente dispares. El 11 de enero de 1931, Pedro Salinas escribe a Jorge Gui-

llén: “Estoy pues resuelto a no hacer política, eso nunca, pero sí a declararme republicano en cuanto haya un grupo, acaso éste de Ortega y Ayala, al que pueda uno sumarse dignamente. Lo triste es que eso no implicará la menor fe ni esperanza en la república, sino simplemente una insolidaridad explícita y pública con el estado actual de cosas. La neutralidad ya no es posible”. Los poetas más jóvenes saludan la proclamación de la II República con mayor entusiasmo del que demuestra esta carta de Salinas. En una entrevista con Benjamín Prado (1989), Rafael Alberti recuerda aquellos años y nos da algunas claves importantes: “En España, el ambiente, completamente enfebrecido en los días previos a la caída de la Monarquía y el advenimiento de la República, coincidía con el impresionante fin del cine mudo, con películas tan terriblemente hermosas como las que, casi todas de la mano de Luis Buñuel, iban llegando, tal vez con algún retraso, a los salones de la Residencia de Estudiantes: *El gabinete del doctor Caligari*, *El hundimiento de la casa Usher*, *Metrópolis*, *El acorazado Potemkin*... Aquellas impresionantes películas llegaban en una misma ola con la poesía europea de vanguardia que se iba traduciendo en revistas: Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamín Péret. Así que la situación política, muy grave, aquella explosión de una cultura nueva, violenta, devastadora, estaba en el ambiente, era como una especie de electricidad, una mezcla inseparable de vanguardismo político y literario”.

En este sentido, el “estímulo superrealista” que mencionaba, años más tarde, Jorge Guillén contribuyó a la búsqueda no sólo de un nuevo lenguaje, sino también de una libertad restringida, hasta entonces, por un sistema anticuado e intransigente. Un libro como *Los placeres prohibidos*, de Luis Cernuda, expone claramente la rebeldía vital de quien ya no desea ajustarse a códigos impuestos. En la obra dramática *El público*, García Lorca se plantea por primera vez un enfrentamiento con los tabúes

morales creados en torno al amor homosexual; *Poeta en Nueva York* puede considerarse como un libro de denuncia global de las condiciones de existencia creadas por la civilización industrial, con sus continuas referencias al hombre esclavizado y a las tremendas desigualdades sociales, a un mundo “vacío” de espíritu: “El oro llega en ríos de todas las partes de la tierra y con él la muerte. En ninguna parte como allí se advierte la ausencia total del espíritu”, dice García Lorca al volver a España.

Los estudios de Bodini, Ilie, Morris y Geist coinciden en señalar que no existe en nuestro país una militancia surrealista, un grupo de vanguardia organizado a semejanza del francés (acaso sea el grupo tinerfeño de *Gaceta de Arte*, surgido en 1932, la única muestra de este tipo de organización); a pesar de esto, sí puede hablarse de un surrealismo español de características propias que hay que estudiar en cada uno de los poetas y que contribuye decisivamente al cambio producido en la poesía española entre 1928 y 1931: por ejemplo, la poesía de Aleixandre, desde *Pasión de la tierra* a *Mundo a solas*, está sustentada por un profundo vitalismo (como él mismo reconoció y Cernuda supo apreciar perfectamente), aunque la proyección de ese vitalismo no es tan amplia como en los casos de Cernuda, Alberti, Lorca y Prados, quienes, en mayor o menor medida, participan en un proyecto de transformación de la sociedad en que viven.

En 1930 tiene lugar un hecho interesante y no demasiado conocido: Emilio Prados concibe el plan de realizar un manifiesto del surrealismo español, contando con Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, lo cual hubiera traído consigo la formación de ese grupo surrealista revolucionario que nunca llegó a existir como tal en España. El intento de Prados se frustró, retirándose entonces el poeta malagueño a su ciudad natal, donde inicia una actividad política en contacto con grupos de pescadores, sin querer saber nada de los círculos literarios. De todas formas, su actitud

es muy sintomática, ya que supone un proyecto de organización al estilo del surrealismo francés, con el consiguiente rechazo de esa neutralidad ideológica que el mismo Prados criticaba en muchos escritores y artistas de su tiempo.

Entre 1931 y 1933, muchos intelectuales de izquierda se aproximan al movimiento comunista. Surge entonces un compromiso más específico, el de la llamada literatura proletaria-revolucionaria, que se expresa a través de publicaciones como *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios*, fundada por Rafael Alberti y María Teresa León (1933-1934), o *Nuestro Cinema*, dirigida en las mismas fechas por Juan Piqueras. En las páginas de *Octubre* dan constancia de su postura militante no sólo Alberti, sino también Emilio Prados, Luis Cernuda y Arturo Serrano Plaja; también colabora Antonio Machado con un texto en prosa, “Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia”, y César M. Arconada hace una revisión de la literatura española de los últimos quince años en términos materialistas, partiendo de un hecho clave: la ausencia de una revolución burguesa a partir de la cual se hubiese afirmado la hegemonía por parte de dicha clase social. Según Arconada, era la falta de consistencia de la burguesía la que determinaba el aislamiento tradicional de intelectuales y escritores españoles. La noción de *pueblo* empieza a cambiar de sentido: la actitud populista, consustancial a la literatura del siglo XX, se traduce, según José-Carlos Mainer, en “la búsqueda de un pueblo que se inventa como tema, se manipula como esperanza y se desea como imaginario auditorio, siempre al margen de una sociedad industrial, siempre identificado con la España rural y muda”. Ahora, la tendencia social dominante en la novela de los años treinta y en la poesía de signo revolucionario no sólo se centra en el espacio rural, sino también en el proletariado de las zonas industriales, sobre todo a partir de la revolución de Asturias; los acontecimientos del *octubre asturia-*

no contribuyeron decisivamente a radicalizar la posición política de muchos escritores españoles, como reconocieron ya entonces Manuel Altolaguirre y Juan Gil-Albert, entre otros. Escribe Altolaguirre: “Fue necesario que llegara el año de la sangrienta revolución de Asturias para que todos, todos los poetas, sintiéramos como un imperioso deber adaptar nuestra obra, nuestras vidas, al movimiento liberador de España”.

Durante el llamado “bienio negro” (1934-1936), el enfrentamiento con el gobierno derechista de la CEDA, la denuncia constante de la amenaza del fascismo y la defensa de la política de los “frentes populares” (no sólo en España: también en Francia) marcan la orientación ideológica de publicaciones de izquierda como la revista valenciana *Nueva Cultura*, dirigida por Josep Renau, *Sur*, de Málaga, dirigida por Adolfo Sánchez Vázquez, *El Tiempo Presente* o *Tensor*, dirigida por Ramón J. Sender. Por mucho que algunos escritores y críticos del momento —desde Guillermo de Torre a J. V. Foix— traten de establecer una estricta distinción entre el *creador* y el *revolucionario político*, ese límite es cada vez más borroso: así lo consideran también los redactores de la revista *Gaceta de Arte* (Tenerife, 1932-1936), un grupo de vocación claramente surrealista que recibe a Breton y Péret en 1935 y empieza a constatar la polémica entre surrealismo y realismo socialista, extremada a partir del Primer Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura que se celebró en París.

Otra publicación fundamental en estos años sería la revista *Cruz y Raya*. Su director, José Bergamín, había escrito en el libro de aforismos *El cohete y la estrella* (1923): “Existir es pensar; y pensar es comprometerse”. Su actitud, a partir de entonces, guardará una rigurosa coherencia con este principio. Como otros muchos intelectuales, Bergamín se entusiasma con la llegada de la II República y colabora con ella desde el principio: durante algún tiempo desempeña un cargo público en el Minis-

terio de Trabajo, a las órdenes de Francisco Largo Caballero. El 15 de abril de 1933 apareció el primer número de *Cruz y Raya*, “Revista de afirmación y negación”: frente a la orientación euro-peísta, cosmopolita, de *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, aun manteniendo una gran apertura hacia Europa (Francia: Gilson, Maritain), se esfuerza por revalorizar la cultura española, muy especialmente la de los Siglos de Oro. *Cruz y Raya* fue, desde su inicio, una revista católica, pero no confesional, y se caracteriza por sus oscilaciones ideológicas hasta que se produce la revolución de Asturias. No faltan en la primera etapa críticas a la política anticlerical del bienio azañista, incluso algunos puntos de vista cercanos a los de la derecha más conservadora, sobre todo en lo que se refiere a la interpretación del pasado histórico español y al rechazo de la Institución Libre de Enseñanza. Ello se explica por la diversidad de colaboradores y también por la indeterminación de amplios sectores de la intelectualidad española en los años que preceden a la Guerra Civil. Encontramos colaboradores tan diferentes como Paul Claudel y Max Jacob, Rafael Sánchez Mazas y Luis Cernuda. Los acontecimientos del “bienio negro” van a decantar a la revista hacia una tendencia de izquierda, a la que no son ajenas las críticas de Bergamín a la forma de entender el catolicismo en España, a la hipocresía del tradicionalismo español, “la forma más inelegante de la indiferencia religiosa, la más chabacana [...], el antifaz picaresco de intereses bastardos”. Bergamín coincide, en muchos sentidos, con Antonio Machado; por ejemplo, en su idea de lo popular. María Zambrano supo ver esa convergencia entre marxistas y católicos inmediatamente antes de la guerra: “Una voluntad de entenderse, un propósito de comunicación”.

En 1935, Pablo Neruda funda en Madrid la revista *Caballo Verde para la Poesía*, cuya orientación no puede confundirse con la de *Octubre* o *Nueva Cultura*, aunque en ella publiquen

poemas de claro contenido ideológico Alberti, Serrano Plaja o el argentino Raúl González Tuñón. El propio Neruda escribe (aunque no firma) los manifiestos que abren cada uno de los números de la revista; el que corresponde al número 1, “Sobre una poesía sin pureza”, nos da la clave de la inversión de las poéticas formalistas de los años veinte: la poesía puede y debe recoger la vida en todos sus aspectos, sin admitir los “presidios retóricos” (es Miguel Hernández quien utiliza esta expresión, cuando elogia la poesía de Neruda). La influencia de Neruda se traduce en un cierto irracionalismo vitalista (“Quiero las manifestaciones de la sangre, y no las de la razón”, escribe también Miguel Hernández) que quiere ser expresión de los problemas del hombre: ya es evidente la quiebra de los ideales *puristas* que, en la década anterior, mantenían una separación tajante entre vida y literatura, asignando a la creación poética un espacio autónomo e independiente de la realidad cotidiana y de la historia. La reacción de Juan Ramón Jiménez no se hizo esperar: “Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran Poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales”. Hubo incluso un intento de revitalizar la estética *purista* desde las páginas de *Nueva Poesía*, una publicación surgida en Sevilla, pero en 1935 la tendencia dominante era ya de otro signo e implicaba a un buen número de intelectuales, escritores y artistas.

En diciembre de 1934, Federico García Lorca declaraba a Alardo Prats: “Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros... estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo”; el 5 de abril de 1936, el periódico *La Voz*, de Madrid, recogía estas palabras de García Lorca: “El día en que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la

alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?"; por último, el 10 de junio de 1936, Bagaría entrevista a Lorca en el diario *El Sol* y el poeta afirma: "Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas". En estas mismas páginas, García Lorca alude especialmente al teatro; entre 1935 y 1936 había escrito una obra dramática, *El sueño de la vida* —conocida, hasta la edición de Monegal, como la *Comedia (o Drama) sin título*—, que era, según el autor, "un drama social con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla la revolución y asaltan el teatro".

El estallido de la guerra en España conmocionó a los intelectuales antifascistas europeos y americanos, muchos de los cuales vieron en los trágicos acontecimientos de 1936-1939 un presagio de la guerra mundial. La abundante producción literaria surgida en los años de la guerra no es, ni mucho menos, un fenómeno espontáneo, sino más bien una forma de continuidad del compromiso expuesto durante el periodo republicano. La Alianza de Intelectuales Antifascistas desarrolló una importante actividad que comenzó con la publicación de la revista *El Mono Azul* (1936-1939), cuyas páginas dieron cabida a parte del *Romancero* de la Guerra Civil; cuando los poetas españoles recurren sistemáticamente al romance, sobre todo en los primeros meses de la contienda, también intentan recuperar uno de los aspectos de la tradición que se suponía más próximo al pueblo: Alberti, Prados, Altolaguirre, Aleixandre, Moreno Villa, Gil-Albert y Miguel Hernández, entre otros muchos nombres, contribuyen a la formación del *Romancero general de la Guerra de España*, publicado en Valencia (Ediciones Españolas, 1937) con un prólogo de

Rodríguez Moñino. Existía, entonces, la conciencia de que la literatura (en especial, géneros como la poesía y el teatro) podía alcanzar cierta efectividad ideológica, no sólo en el ámbito de la propaganda, sino dentro de un proyecto de mayor alcance como era la afirmación de una *nueva cultura*. Así es como debe entenderse el concepto de “literatura de urgencia”, una expresión de Rafael Alberti que condensa el signo militante —y, al mismo tiempo, circunstancial— de muchos textos escritos en el transcurso de la guerra.

De todas formas, la publicación más relevante en los años de la guerra fue la revista *Hora de España* (Valencia y Barcelona, 1937-1938), fundada por Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Juan Gil-Albert. El primer número apareció en enero de 1937; en julio de ese mismo año, se unió al consejo de redacción María Zambrano, recién llegada de Chile, donde publicaría su libro *Los intelectuales en el drama de España* (1937). Desde las páginas de *Hora de España*, los intelectuales republicanos reivindicaron los conceptos de *tradición* y *patria* con un sentido muy diferente al que esgrimía el bando nacionalista. Los textos de María Zambrano resultan singularmente expresivos en este aspecto, sobre todo el ensayo que lleva por título “El español y su tradición”. Dice María Zambrano que los “tradicionalistas” se consideraban los únicos herederos de la cultura española: “Ellos eran España y toda su obra en el pasado [...]. Y así, nos hicieron un pasado de pesadilla, que pesaba sobre cada español, aplastándolo, inutilizándolo, haciéndole vivir un perpetuo terror. Pocos españoles habrán dejado de temblar ante la figura de Felipe II, por ejemplo, sintiéndose como *infraganti* de no se sabe qué falta tremenda [...]. Había que librar a España de la pesadilla de su pasado, del maléfico fantasma de su historia”. Este lúcido análisis condensa el tratamiento que los intelectuales republicanos dieron al tema: de ningún modo se trataba de olvidar,

de “borrar” la historia, con toda la tradición cultural del pasado, sino de hacer desaparecer sus “fantasmas”, esto es, las interpretaciones que determinada ideología había realizado del proceso histórico español. Lo que se defiende es un nuevo sentido de la tradición, “al servicio de la causa popular”: así, encontramos en las páginas de *Hora de España* un concepto “progresivo” de la tradición que afirma el carácter netamente popular de la cultura española a través de los siglos y establece, paralelamente, un nuevo sentido de lo nacional. La lucha del pueblo se convierte en la mejor forma de reencuentro con su propio pasado, con su historia: “Hoy España vuelve a tener historia [...]. Hoy el pueblo español muere para vivir, para recuperar su historia que le falsificaron convirtiéndola en alucinante laberinto. Muere por romper el laberinto de espejos, la galería de fantasmas en que habían querido encerrarle, y recuperarse a sí mismo, a su razón de ser”, afirma María Zambrano.

La mayoría de los ensayistas que participan en la redacción de *Hora de España* expresan su opinión acerca de la Contrarreforma y sus efectos en la historia y en la cultura española, considerándola en general como un hecho negativo. Dámaso Alonso, a propósito de la literatura erasmista, escribe: “No hubo cosecha porque la contrarreforma (que es, no sólo una coacción de lo católico en trance de defensa, sino, para los españoles, una suma de necesidades nacionales e internacionales) la ahogó en flor”. Y María Zambrano, en “La reforma del entendimiento español”, aporta un razonamiento en la misma línea: “Se trataba de un dogma, el dogma de la España, una, católica, defensora hasta su propio aniquilamiento de la fe, cuya tesis sirvió a los Reyes Católicos y al Cardenal Cisneros para forjar la unidad nacional. Esta tesis persistía con carácter sagrado, y el solo hecho de ponerla en duda era tan herético como dudar de la Trinidad”. Para María Zambrano, Cervantes es quien presenta el fracaso del

español en una época en que comienzan a establecerse las bases del pensamiento racionalista en Europa; por otra parte, la novela se convierte en España (y no sólo en la España del XVII; también Galdós desempeña ese papel en el XIX) en una forma de expresión privilegiada que compensa la ausencia de los grandes sistemas filosóficos. El pensamiento español se habría manifestado, de manera muy dispersa, en la novela e incluso en la poesía: “Poesía es revelación siempre, descubrimiento. Y sucede en nuestra cultura española que resulta muy difícil, casi imposible, manifestar de modo directo y a las claras las cosas que más nos importan. Es siempre *sin abstracción, sin fundamentación, sin principios*, como nuestra más honda verdad se revela. No por la pura razón, sino por la razón poética”, escribe María Zambrano en su obra *Pensamiento y poesía en la vida española*, donde aparece también la expresión “suicidio estoico” a propósito de Larra y Ganivet, figuras especialmente significativas de un siglo XIX dramático: “Después del fracaso de su historia retrocede España a lo que había quedado bajo ella, a lo que había permanecido firme bajo el esplendor ya ido y que ahora seguía ahí, quieto, imperecedero, lo que se ha llamado la ‘España eterna’ y que no es la España del reposo ni de la calma, sino la España de la tragedia, porque es la España de la sangre”. De igual modo, la novela del XIX será también “novela de la sangre, la novela de la vida familiar, de los lazos de la consanguinidad, que son siempre trágicos cuando en ellos se introduce, encerrándose, la pasión”. De ahí que la historia, la sociedad española del siglo XIX, aparezcan perfectamente recogidas en la novela de Galdós, no sólo en ese admirable reflejo del siglo que son los *Episodios nacionales*, sino también, y especialmente, a través de unos personajes que encarnan “intuiciones proféticas” sobre el pueblo español: Fortunata, ejemplo de una voluntad firme y fiel, símbolo “de la fecundidad humana lindante con la fecundidad de la naturaleza”; Benig-

na de Casia, la criada de *Misericordia*, que afronta los dolores y dificultades, la miseria de los eriales y los vertederos de Madrid, para llegar a ser, “en el entrecruzado mundo de culturas y linajes, la pureza popular, tan pura como indiferenciada; es decir, tan libre de partidismo, tan apta para toda comprensión”. Es éste el enlace con la verdadera tradición, aquella que unifica cultura y vida y que conserva, básicamente, el pueblo. Igual que Antonio Machado, María Zambrano afirma que el pueblo es siempre “lo nacional” y que lo sustancial de la historia se da en él (“máximo sujeto de la historia”): “El elemento popular, el más positivo y real de todos, estaba desde hacía siglos retirado en sí mismo; no había la necesaria comunicación entre el intelectual y este elemento popular vivificador y orientador”.

La revista *Hora de España* cuestiona, desde el principio, el valor de la “literatura de urgencia”. En su artículo “Cultura y pueblo”, Rosa Chacel afirma que ya no pueden mantenerse conceptos románticos basados en la añoranza de unos valores abstractos: es el inicio de un profundo debate acerca del sentido del arte y de la literatura en tiempos de guerra, un debate que amplían, con perspectivas diferentes, Antonio Machado (en sus textos de *Juan de Mairena*, al comienzo de cada número), Ramón Gaya o Josep Renau, hasta llegar a un texto clave en este sentido, la “Ponencia colectiva” que un amplio sector de intelectuales republicanos presentó al II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura (Valencia, julio de 1937). Redactada, en gran parte, por Arturo Serrano Plaia, dicha ponencia critica la línea impuesta por el realismo socialista: no se trataba de esquematizar la realidad ni de reducirla a símbolos, sino de profundizar en ella a través de un arte que fuese, a la vez, realista y humanista, que respondiese ideológicamente “al mismo contenido humano de la revolución”. La polémica surgida en torno al “caso Gide” muestra claramente la desconfianza de muchos intelectuales republicanos hacia el estalinismo.

La poesía publicada en *Hora de España* presenta unas características diferentes a la que recoge *El Mono Azul*. En primer lugar, se elimina casi por completo el romance (véase el artículo de Gil-Albert “El poeta como juglar de guerra”); en segundo lugar, se impone una poesía de signo elegíaco: la muerte es tratada como germen de una nueva época, de una nueva vida, y muchos poetas (Cernuda, Prados, Altolaguirre, Gil-Albert, Serrano Plaja, entre ellos) lamentan la necesidad de escribir en tiempos de guerra, aunque mantengan la esperanza, cada vez más incierta, en la victoria. *Hora de España* cuenta con la colaboración de poetas hispanoamericanos como Huidobro, Neruda, Octavio Paz y Vallejo, e incluye también traducciones de poetas ingleses, desde Wordsworth a Spender, en el intento de continuar la trayectoria de algunas revistas poéticas anteriores a la guerra (*Los Cuatro Vientos*, *Héroe*, *Caballo Verde para la Poesía*). Frustrada por la derrota y el exilio la empresa de *Hora de España*, algunos de sus colaboradores fundaron en México las revistas *Taller* y *Romance* (1940-1941).

El compromiso político en dos poetas de la Generación del 27

Rafael Alberti

Alberti fija con exactitud una fecha para su *Elegía* cívica: 1 de enero de 1930. Una fecha simbólica del inicio de una nueva era, de una nueva actitud vital y de una concepción diferente de la poesía. En *La arboleda perdida*, nos habla del momento en que surge este poema: “Me sentí entonces a sabiendas un poeta en la calle, un poeta *del alba de las manos arriba*, como escribí en ese momento. Intente componer versos de trescientas o cuatrocientas sílabas para pegarlos por los muros [...]. Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor

de hígado y rechinar de dientes, con una desesperación borrosa que me llevaba hasta morder el suelo, este poema que subtité *Elegía cívica* señala mi incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adónde me conducía”. Alberti definirá *Elegía cívica* como un tipo de poesía “subversiva, de conmoción individual”, “crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento”; ya en ese momento es consciente de las dificultades que entraña el lenguaje poético de su *Elegía*, en la misma línea de *Sermones y moradas*. Volvemos al texto de *La arboleda perdida*: “La mayor parte de aquellos muchachos poco sabía de mí, pero ya todos eran mis amigos. ¿Qué hacer? ¿Cómo darles ayuda...? Ni los poemas de *Sermones y moradas*, aún más desesperados y duros que los de *Sobre los ángeles*, podrían servirles. A nadie, por otra parte, se le ocurría pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella”. Después de este reconocimiento, el poeta quiere encontrar un lenguaje accesible a un público mucho más amplio, y va a hacerlo a través del teatro: así surge *Fermín Galán*, que anticipa en la escena lo que iba a ser la “poesía simultánea a los hechos” de *El poeta en la calle*. *Fermín Galán*, una obra llena de fervor republicano, tuvo un estreno escandaloso y críticas no demasiado favorables; sin embargo, la actitud ideológica de Alberti estaba muy clara, como se ve en un texto posterior, *El poeta en la España de 1931*: “Yo puedo decir, por experiencia propia, que con el 14 de abril se aceleraba en mí y en los demás poetas de mi generación un oscuro proceso de conciencia”. El libro (o colección) *El poeta en la calle* es el que agrupa los primeros poemas netamente comprometidos de Rafael Alberti, según el proyecto del propio autor; fue publicado por vez primera en *Poesía (1924-1937)*, edición que apareció en Madrid durante la guerra (Ed. Signo, 1938), pero incluye poemas escritos desde 1931. En 1932, Rafael Alberti y María Teresa León pudieron establecer contactos con diferentes sectores de la

“inteligencia” europea después de recibir una ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios para conocer las últimas tendencias en el teatro. En su primera estancia en París conocen a Picasso, Carpentier, Vallejo, M. Á. Asturias y Gide; después, en la Unión Soviética, entran en contacto con Louis Aragon y Elsa Triolet; una breve crónica, “Noticiario de un poeta en la URSS”, nos habla de la *nueva épica* revolucionaria creada por los herederos de Vladimir Mayakovski.

“La literatura —había dicho Lenin— debe ser una literatura de partido”. Este lema aparece en la primera colección de poemas de signo revolucionario que Alberti publica: *Consignas*, de 1933. La intención didáctica de estos poemas se observa claramente a través de las breves notas explicativas que los acompañan y que serán suprimidas en ediciones posteriores. El 11 de julio de 1932, Alberti escribe desde Berlín a José María de Cossío. Después de contarle algunos detalles de su estancia en París y Ámsterdam, hace unas reflexiones muy interesantes acerca de su nuevo proyecto: “No me olvido tampoco de escribir poemas. Pero ando detrás, viendo el modo de conseguir una poesía revolucionaria, de fondo político, pero sin dejar de ser poesía... Estos nuevos poemas, aunque pienso publicarlos aparte, los incluiré al fin en el libro *Vida de mi sangre*, que constará de varios tomos y de varios tipos de poesía. Será el libro de mi familia, de mis creencias viejas y nuevas, de la caída de todo, del Papa, de todo. Cuando vuelva de Rusia, pienso irme a Rota para terminarlo, ordenarlo y publicar en seguida el primer volumen”. Poemas como “La lucha por la tierra”, escrito también en 1932, intensifican los elementos de ruptura con la ideología religiosa, estrechamente relacionada con los mecanismos de explotación que manejaba la oligarquía andaluza. La negación de un orden sobrenatural y la necesidad de una lucha concreta para cambiar la realidad, las condiciones de vida del hombre, están en la base de estos poemas que inician un ver-

dadero *desclasamiento*. *Consignas* ofrece también una dimensión *populista* que responde a las exigencias de claridad y de efectividad ideológica más o menos directa: son, tal vez, los poemas más circunstanciales, por estar ligados a unos objetivos pragmáticos inmediatos, y causaron la indignación de más de uno. “Muchos amigos se distancian de mí”, escribe Alberti en el “Resumen autobiográfico” de sus *Obras completas*, y en alguna revista —concretamente, en *Los Cuatro Vientos*— se rechazan colaboraciones suyas: como reacción, surge el poema “Al volver y empezar” (1932). A pesar de las críticas adversas, Alberti y María Teresa León continúan con su empeño de agrupar a escritores y artistas que coincidieran en un proyecto revolucionario: la fundación de la revista *Octubre*, a mediados de 1933, sería el mayor logro en este sentido. Coincidiendo con la aparición del número-homenaje que la revista dedica a la URSS, Alberti publica su segunda colección de poemas comprometidos: *Un fantasma recorre Europa*, título inspirado en el comienzo del *Manifiesto comunista*. La edición, al cuidado de Manuel Altolaguirre, tiene bastante más entidad que la de *Consignas*.

La denuncia social se cruza con la autobiografía, siguiendo una voluntad de ruptura que es bien visible en el prólogo a la edición de su *Poesía (1924-1930)* en *Cruz y Raya* (1935): “Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa) [...] A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución y del proletariado universal”; o en la poética que se inserta en la antología de Gerardo Diego *Poesía española* (1934): “Antes, mi poesía estaba al servicio de mí mismo y de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos: o sea, una razón revolucionaria”. En ese mismo año ocurre la revolución de Asturias, que va a tener una incidencia importante

en la poesía de Alberti. Los poemas “simultáneos a los hechos” que escribe entonces poseen un rasgo diferencial muy significativo desde el punto de vista del análisis de la ideología literaria vigente: están agrupados bajo el epígrafe de “Homenaje popular a Lope de Vega”. Esta reivindicación contrasta abiertamente con el homenaje a Góngora de los años 1927-28, cuando Alberti escribió *Cal y canto*, en pleno fervor por la escritura del poeta cordobés. Si este homenaje supone la exaltación de las *formas poéticas puras*, según los criterios que entonces se hallaban en boga, la atención que presta Alberti a Lope de Vega en 1935 se nos revela como parte del nuevo proyecto ideológico del poeta: el reflejo de la vida y de la historia, en un primer término, frente al purismo y a la estilización anteriores; el alcance popular de la escritura de Lope frente al hermetismo gongorino. Un estribillo tomado directamente de Lope da lugar a esta sátira contra Gil Robles, el gobierno de la CEDA y la jerarquía eclesiástica: “Gil no baila a la asturiana / que baila a la vaticana / con sotana y con fusil. / ¡Oh qué bien baila Gil! / ¡Qué jaleo! / ¡Cuánto bonete y manteo / y cuánto guardia civil!”. Tampoco se debe olvidar la influencia de Quevedo en la serie de poemas *El burro explosivo*, iniciada en 1934-35. De aquella gran elegía que era el libro *Sobre los ángeles* no queda nada en *El poeta en la calle*: ni siquiera la postura anarquizante de *Elegía cívica*. La elegía se ha transformado en himno al “hombre nuevo” y a “la nueva era del mundo” que el poeta presiente.

Bajo el título *De un momento a otro (Poesía e historia. 1934-1939)* se agrupan los poemas escritos por Alberti inmediatamente antes y durante la Guerra Civil. El libro, que posee una estructura mucho más definida que *El poeta en la calle*, se divide en cuatro partes: “La familia (Poema dramático)”, “El terror y el confidente”, “Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas” y “Capital de la gloria”: así aparece distribuido en la edición de *Poesía (1924-1937)*. En

el poema inicial de “La familia”, “Hace falta estar ciego”, Alberti deja bien clara su intención de romper con el pasado: “Hace falta querer ya en vida ser pasado, / obstáculo sangriento, / cosa muerta, / seco olvido”. De nuevo, autobiografía y denuncia resultan inseparables en estos poemas: Alberti se centra especialmente en la crítica de los signos exteriores, de las *apariencias* (“Éramos los externos, / los colegiales de familias burguesas ya en declive...”). En 1934, lo que más importa es la liquidación de la conciencia burguesa y la denuncia de la familia como institución conservadora, lugar de reproducción de la ideología dominante. Una vez que se ha rechazado la familia tradicional (reducto de lo *privado*), el poeta tiende a identificarse con otra comunidad hasta el momento ignorada: los siervos, los “viejos criados de la infancia vinícola y pesquera”. A raíz de la segunda estancia en la URSS, con motivo del congreso de escritores de 1934, Alberti y María Teresa León sufren un primer destierro. Viajan, entonces, a Hispanoamérica con el objeto de recaudar fondos para los damnificados de la revolución asturiana. De esta época inmediatamente anterior a la Guerra Civil son los apartados “El terror y el confidente”, con poemas que en principio aparecieron en *Nuestra diaria palabra* (Ediciones Héroe, Madrid, 1936), y *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas (Poema del Mar Caribe)*, que también fue publicado por Altolaguirre en mayo de 1936.

La poesía comprometida de Alberti se define cada vez más en torno a la dialéctica *Poesía/Vida/Revolución*, siempre opuestas a la guerra y a la muerte, emblemas de la clase dominante y, en particular, del fascismo como sistema impuesto por los intereses capitalistas. Ese vitalismo albertiano —estudiado por Juan Carlos Rodríguez en un capítulo de *La norma literaria*—, esa dedicación constante a la poesía, permiten la realización de dos o más proyectos de poesía revolucionaria diferentes entre sí: el proyecto populista del homenaje a Lope de Vega y la sátira mordaz de

El burro explosivo son paralelos a la reflexión desarrollada en los sonetos de “El terror y el confidente” y a la diversidad métrica que se prodiga en *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas*, textos escritos, todos ellos, en 1935. Más aún: habría que citar la única serie de poemas que, en esos años, carece de orientación directamente política, la elegía a Ignacio Sánchez Mejías *Verte y no verte*, construida también a partir de la contraposición entre la muerte y la vida. En los poemas de *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas* aparece, junto a los ya citados, un nuevo elemento: la naturaleza americana, agredida, casi destruida por la dominación imperialista del Norte. Encontramos aquí una denuncia clarísima de la intervención económica y política de los EEUU en los países de Hispanoamérica, desde el primer poema, “New York (Wall-Street en la niebla. Desde el Bremen)”, y también de la presencia de dictadores. Alberti ofrece una visión ideal de la naturaleza americana, auténtica y no corrompida, en estrecho contacto con el indígena (“El indio”, “Panamá”). Una de las claves de *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas* es el canto al mundo natural-puro, frente a la opresión que lo destruye o lo “aliena”; de ahí que en el último poema de la colección, “Yo también canto a América”, se exalte a la América futura, libre del dominio extranjero, a través de imágenes que expresan la liberación de la naturaleza, de sus fuerzas ocultas, latentes, como un “sordo rumor que se unifica”: “Aire libre, mar libre, tierra libre. / Yo también canto a América futura.”

Desde su regreso a España, a principios de 1936, Alberti participa activamente en la campaña del Frente Popular. El estallido de la Guerra Civil le sorprende en Ibiza, mientras prepara una obra de teatro, *Costa sur de la muerte*, que luego sería *El trébol florido* (1940). Al regresar a Madrid, después de no pocas dificultades, inicia junto a María Teresa León una etapa de intensa actividad: es secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, dirige la

revista *El Mono Azul* y el Museo Romántico y figura como soldado de aviación, bajo las órdenes de Hidalgo de Cisneros. Viaja a París y Moscú para organizar el II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, que se celebraría en Valencia, además de intervenir en numerosos recitales y actos públicos. *Capital de la gloria* es el cuarto apartado del libro *De un momento a otro*; recoge los poemas escritos durante la guerra, aunque no en su totalidad: muchos poemas —romances sobre todo— se publican en revistas y periódicos, incluso en boletines del frente. Uno de los más célebres fue “Defensa de Madrid, defensa de Cataluña”: “Madrid, corazón de España, / late con pulsos de fiebre”. Sin embargo, los romances no ocupan aquí un lugar preferente; Alberti les concedió una función de propaganda o de arenga en el frente y en la retaguardia, y tal vez por eso no recuperó muchos de estos romances del lugar donde aparecieron (*El Mono Azul* y *Ayuda*, sobre todo). Por el contrario, predominan los poemas de tipo discursivo, entre los que destacan aquellos que están inspirados en la defensa de Madrid, principal núcleo temático de la colección. Madrid es la verdadera “capital de la gloria”, símbolo de la defensa de la libertad ante el resto del mundo. El impresionante poema “Madrid-Otoño” refleja los momentos críticos de la defensa de Madrid en noviembre de 1936; la ciudad, sometida a un intenso bombardeo, presenta el aspecto trágico de la destrucción y, a pesar de todo, el poeta termina con un presagio de esperanza: “Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día”. En uno de sus relatos escribe Alberti: “En la guerra hay que cantar, porque no puede haber heroísmo sin cántico, epopeya sin melodía”. En efecto, una constante de la poesía de guerra de Alberti es el canto al héroe individual o colectivo, a través de romances (“Defensa de Madrid, defensa de Cataluña”, “A Hans Beimler”), o de poemas más discursivos (“Al General Kleber”, “A las Brigadas Internacionales”, “Los campesinos”, “Vosotros no caísteis”,

“Quinto cuerpo del ejército”, “Aniversario”, “Al nuevo coronel Juan Modesto Guilloto”). Importan los héroes anónimos, los de las Brigadas Internacionales, los campesinos, hombres elementales que se ven lanzados a una espiral de destrucción que ellos no han provocado; el recuerdo de García Lorca surge en “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”.

En otros poemas de *Capital de la gloria* observamos el contraste entre la naturaleza y la realidad trágica de la guerra. Así, en “Monte del Pardo”, “Guerra en los vergeles de España”, “Abril, 1938”, “El otoño y el Ebro” y “Al sol de la guerra”. El poema “El otoño y el Ebro” también va dedicado a un militar, en este caso Enrique Lister, pero es, ante todo, una reflexión sobre la guerra, sobre el mismo campo de batalla y los combatientes. Las estaciones del año pasan como testigos mudos de la tragedia: es el otoño sobre el valle del Ebro, la caída de las hojas como un síntoma de la muerte. La dureza del tronco es comparada a la resistencia de los soldados (“y de qué modo el hombre de esta España se siente, / como los troncos, firme, ya desnudo o vestido”), aunque el sentido de elegía se acentúa en estos poemas cuando el desenlace de la guerra está próximo. Esta idea también se recoge en “Abril, 1938”. La perspectiva del poeta ha cambiado desde la primera fase de la guerra; los últimos poemas de *Capital de la gloria* reflejan el cansancio por la larga duración del conflicto y el dramatismo de los acontecimientos. La violencia de la guerra destruye absolutamente todo y no valen argumentos racionales; incluso la fe en la palabra como arma de combate entra en crisis, tal y como deja entrever el poema “Nocturno”, publicado en *Hora de España* (octubre de 1938): “Ahora siento lo pobre, lo mezquino y lo triste, / lo desgraciado y muerto que tiene una garganta / cuando desde el abismo de su idioma quisiera / gritar lo que no puede por imposible y calla. / Balas. Balas. / Siento esta noche heridas de muerte las palabras”. Ahora bien, la insatisfacción de Alberti

no sólo se refiere al desarrollo de la guerra sino también a su propia poesía. En este sentido, es fundamental el poema que se titula “Para luego”, escrito en 1938 y publicado en *Hora de España*, aunque no figura en *Capital de la gloria*; Alberti lo incluye, como poema-prólogo, en el primer gran libro del exilio, *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), con el título “De ayer para hoy”: “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo. // Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como a la mar, / mi corazón se sienta recién inaugurado / y mi lengua el inédito asombro de crear”.

El texto es clave para entender toda la obra del exilio. La poesía escrita durante la guerra responde a una *urgente gramática necesaria*, a un deber que Alberti asume como poeta y como militante, pero no es la única forma de concebir la escritura: partiendo de la identificación constante entre poesía, vida e historia, el compromiso político jamás desaparece, pero no es una “exigencia” externa a la poesía, sino una respuesta frente a la dominación y la injusticia: “Si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tú, libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que le alerta”. Es un fragmento del segundo “prólogo” al libro *Entre el clavel y la espada*, título muy significativo a la hora de definir la poesía de Alberti a partir de 1939.

Luis Cernuda

La rebeldía vitalista de Luis Cernuda se advierte ya en algunos poemas de *Un río, un amor* (“¿Son todos felices?”) y en *Los placeres prohibidos*: “España me aparecía como un país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba”, recuerda

Cernuda en *Historial de un libro*. Si Cernuda se identifica con el movimiento surrealista es porque ve en él la tentativa más radical de unir poesía y vida; la subversión contra la moral y los valores establecidos que subyace en los poemas de 1931 vuelve a aparecer en las colaboraciones del poeta sevillano en la revista *Octubre* (1933-1934). En sus páginas publica Cernuda un texto en prosa, “Los que se incorporan” (“Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos”), y un poema, “Vientres sentados”. Los testimonios señalan el carácter coyuntural de la militancia política de Cernuda (posteriormente, el autor no hizo la menor referencia a esos textos), pero es indudable que la rebeldía se orienta hacia un proyecto revolucionario que trajera consigo un profundo cambio material y espiritual. Para Cernuda, las instituciones y los códigos represivos impiden la realización vital: de ahí la insistencia en las “energías jóvenes” que destruirían ese viejo mundo caduco, esos *muros* simbólicos a los que también se refiere García Lorca en su *Comedia sin título*. En la década de los treinta, Cernuda interviene en las iniciativas culturales del gobierno republicano. Su colaboración con el Patronato de las Misiones Pedagógicas queda reflejada en prosas como “Soledades de España. Con el Museo del Pueblo” (1933), crónica de una visita al pueblo segoviano de Pedraza en la que vuelve a expresar el deseo de una renovación social y política (“¿No es posible aligerar, dilatar la rígida y mezquina vida española?”). Pocos meses después inicia un diario que recoge las impresiones ante los acontecimientos revolucionarios de octubre de 1934: “Disgusto, pena al pensar que el movimiento sea vencido. ¿Qué vida sería la que se impondría luego a todo el país? [...] Sí, la pobreza tal vez degrade a algunos, pero la riqueza vuelve estúpidos a todos”. El poema “Soliloquio del farero”, de *Invocaciones*, habla de las “muchedumbres, / roncas y violentas como el mar, mi morada, / puras ante la espera de una revolución

ardiente / o rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo / cuando toca la hora del reposo que su fuerza conquista”. En abril de 1936 aparece en la editorial “Cruz y Raya” la primera edición de *La realidad y el deseo*, y en julio se marcha Cernuda a París como secretario del embajador de la República, Álvaro de Albornoz. Allí permanece hasta septiembre, mes en que regresa a Madrid: viene cuando otros se van (así lo dice, literalmente, una nota publicada en *El Mono Azul*). Muy pronto se alista como voluntario en las milicias del Guadarrama, pasa en Madrid el durísimo otoño del 36 y después se traslada a Valencia, donde colabora asiduamente en *Hora de España*, y donde empieza también a ser escéptico.

Luis Cernuda sale de España en febrero de 1938 y se dirige a Londres, junto con el poeta inglés Stanley Richardson. De aquí iría a Glasgow, a Cambridge y, posteriormente, a EEUU y México, donde murió en 1963. El libro *Las nubes* (1937-1940) recoge los poemas escritos durante la guerra y el primer exilio. En él domina ese tono de reflexión moral, cercano a la elegía, que va a distinguir en lo sucesivo a la poesía cernudiana. Desde *Invocaciones* (1935) y, sobre todo, *Las nubes*, la figura del poeta adquiere un signo de heroicidad trágica en la obra de Cernuda; con distintas variantes, expresa el rechazo a una realidad hostil, impuesta, degradada: de ahí la mitificación de la soledad y la exaltación de la poesía como auténtica forma de vida. Ya en la elegía a Federico García Lorca nos aparece ese carácter mítico, ese destino marcado por la fatalidad: “Triste sino nacer / con algún don ilustre / aquí, donde los hombres / en su miseria, sólo saben / el insulto, la mofa, el recelo profundo / ante aquel que ilumina las palabras opacas / por el oculto fuego originario.” (“A un poeta muerto (F.G.L.)”). Una idea similar recoge el poema “A Larra, con unas violetas”, escrito en 1937 con motivo del centenario de la muerte del escritor romántico, al que Rosa Chacel y José Bergamín dedican también un especial homenaje en las páginas de

Hora de España. Para Cernuda, Larra es otro ejemplo de rebeldía y marginación: “La tierra ha sido medida por los hombres, / con sus casas estrechas y sus matrimonios sórdidos, / su venenosa opinión pública y sus revoluciones / más crueles e injustas que las leyes. / Escribir en España no es llorar, es morir, / porque muere la inspiración envuelta en humo, / cuando no va su llama envuelta en aire”.

Como William Blake, Cernuda pensaba que el verdadero artista (o poeta) siempre está de parte del diablo: “Para el poeta la muerte es la victoria; / un viento demoníaco le impulsa por la vida”, dice en la elegía a Lorca. Cernuda nos cuenta en *Historial de un libro* su desengañada experiencia de la historia reciente:

Al principio de la guerra, mi convicción antigua de que las injusticias sociales que había conocido en España pedían reparación, y de que ésta estaba próxima, me hizo ver en el conflicto no tanto sus horrores, que aún no conocía, como las esperanzas que parecía traer para lo futuro. Desnudas frente a frente vi, de una parte, la sempiterna reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una edad media suya propia; y de otra (yo en pleno wishful thinking), las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada. Luego me sorprendería, no sólo la suerte de salir indemne de aquella matanza, sino la ignorancia completa de ella en que estuve, aunque ocurriera en torno mío.

Ninguna otra vez en mi vida he sentido como entonces el deseo de ser útil, de servir [...]. Afortunadamente mi deseo de servir no sirvió para nada y para nada me utilizaron. La marcha de los sucesos me hizo ver poco a poco que no había allí posibilidad de vida para aquella España con la que me había engañado.

Vemos cómo Cernuda modifica significativamente algunos versos escritos durante la guerra: el *inmenso pueblo* del poema “Lamento y esperanza” se transforma después en el *pueblo iluso*,

y la referencia a la URSS, en el mismo poema (“Le alentó únicamente la gran Rusia dolorida”), se suprime en la versión definitiva: “Le alienta únicamente su propia historia dolorida”. Desde *Las nubes* a *Desolación de la quimera*, la visión que Cernuda ofrece de España oscila entre el desprecio y una cierta mitificación. Esta última se advierte en poemas como “Elegía española” (en él nombra una “esencia misteriosa / de nuestra raza / tras de tantos siglos”), “El ruiseñor sobre la piedra”, un canto al monumento de El Escorial convertido en símbolo de espiritualidad que contrasta con el “horrible mundo práctico / y útil, pesadilla del norte, / vómito de la niebla y el fastidio”, o “Tierra nativa” (“Aquel amor primero, ¿quién lo vence? / Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida, / tierra nativa, más mía cuando más lejana?”). Se podría hablar de un *ideal mítico de España*, pero su visión de la tierra natal presenta aquellas dos vertientes enfrentadas que se ajustan a la realidad y al deseo: en “Díptico español” nos habla de un pueblo rudo, tosco, incorregible (“Por eso es hoy / la existencia española, llegada al paroxismo, / estúpida y cruel como su fiesta de los toros”), pero también de una España ideal, vislumbrada a través de la obra de Galdós.

Está claro que para Luis Cernuda el compromiso es algo accidental en la poesía, incluso en la literatura. Sin embargo, uno de sus últimos poemas va a recordar la causa por la que él también luchó, sin someterse a ninguna clase de directrices. En un libro tan desgarrado y pesimista como *Desolación de la quimera*, llama la atención un poema que afirma la nobleza del hombre, el valor de su fe: “1936” surge a raíz del encuentro de Cernuda con un viejo voluntario de las Brigadas Internacionales, y el poeta, al mismo tiempo que evoca la situación trágica, ya relativamente lejana, agradece a este personaje su entrega y generosidad. Escribe Cernuda: “Que aquella causa aparezca perdida, / nada importa; / que tantos otros, pretendiendo fe en ella / sólo

atendieran a ellos mismos, / importa menos [...]. // Por eso otra vez hoy la causa te aparece / como en aquellos días: / noble y tan digna de luchar por ella. / Y su fe, la fe aquella, él la ha mantenido / a través de los años, la derrota, / cuando todo parece traicionarla. / Mas esa fe, te dices, es lo que sólo importa. // Gracias, compañero, gracias / por el ejemplo. Gracias porque me dices / que el hombre es noble. / Nada importa que tan pocos lo sean: / uno, uno tan sólo basta / como testigo irrefutable / de toda la nobleza humana”.

Referencias bibliográficas

Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía (3 volúmenes)*, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.

-----, *La arboleda perdida (Memorias)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.

Manuel Aznar Soler, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978.

Jean Bécarrud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

Luis Cernuda, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

-----, *Prosa (I y II)*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, literatura y política*, Madrid, Zeus, 1930 (ed. J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban, 1985).

Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

Miguel Ángel García, *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Luis García Montero, *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Universidad de Granada, Cátedra “García Lorca”, 1996.

Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.

Jorge Guillén, “El estímulo superrealista”, en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999.

Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

Antonio Jiménez Millán, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Universidad de Granada, 2001.

Antonio Jiménez Millán / Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Madrid / Málaga, Residencia de Estudiantes / Centro de la Generación del 27, 2010.

Johanes Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, UPL, 1975.

José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1981.

José Monleón, “*El Mono Azul*”. *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979.

Gabriele Morelli (ed.), *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Milano, Edizioni Universitarie Jaca, 1988.

Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958 (reed. Sevilla, Renacimiento, 2008).

C. B. Morris, *El surrealismo y España, 1920-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

Julio Neira, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid, UNED, 2015.

Benjamín Prado, “Rafael Alberti, entre el clavel y la espada”, en A.A.V.V., *Rafael Alberti. Premio “Miguel de Cervantes” 1983*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Juan Carlos Rodríguez, “Albertiana”, en *La norma literaria*, Diputación de Granada, 1984.

-----, “Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional”, en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.

Pedro Salinas/ Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.

Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, Vervuert / Iberoamericana, 1999.

María Zambrano, “*Hora de España*, XXIII”, en la reimpresión de *Hora de España*, Barcelona, Laia, 1977 (Volumen V).