ESTETICA Y CRITICA LITERARIAS EN ESPAÑA (1.940 - 1.950)

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUISTICA GENERAL Y TEORIA DE LA LITERATURA

ESTETICA Y CRITICA LITERARIAS EN ESPAÑA (1.940-1.950)

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros, profesor titular del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y presentada por Sultana Wahnón Bensusan.

Vº Bº
EL DIRECTOR

A la memoria de Simón Wahnón,
mi padre.

Los libros no se han hecho para que creamos lo que dicen, sino para que los analicemos. Cuando cogemos un libro, no debemos preguntarnos qué dice, sino qué quiere decir, como vieron muy bien los viejos comentadores de las escrituras.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*.

INDICE

INTRODUCCION..... 12

PRIMERA PARTE: LA ELABORACION DE LA ESTETICA CLASICISTA EN LA PREGUERRA..... 21

I. ESTETICA Y TEORIA DEL ARTE EN ARTE Y ESTADO, DE GIMENEZ CABALLERO..... 22

I.1. Consideraciones generales..... 23

I.2. Contra la estética liberal..... 29

I.2.1. El arte como revelación.... 39

I.2.2. El arte como servicio..... 45

I.2.3. El arte como propaganda.... 52

I.3. Contra la estética socialista. La rehumanización del arte..... 57

I.4. El arte como inspiración..... 68

I.5. El modelo escorialista..... 76

Notas del capítulo I..... 98

II. EL MODELO GARCILASISTA..... 111

II.1. Consideraciones generales..... 112

II.2. Los componentes del modelo poético garcilasista..... 116

II.2.1. El sentido de la realidad. 116

II.2.2. El sentido del misterio... 122

II.2.3. El arte como claridad..... 144

Notas del capítulo II..... 161

SEGUNDA PARTE: ESTETICA Y CRITICA LITERARIA EN LA POSGUERRA 168

III. EL PROYECTO PARA LA UNIDAD DE LOS VALORES ESTETICOS: ESTETICA Y CRITICA LITERARIA EN ESCORIAL (1.940-1.942)..... 169

III.1. La revista "Escorial" como instrumento del plan cultural..... 170

III.2. La norma estética escorialista: sus componentes..... 193

III.3. Los textos críticos..... 222

III.3.1. El modelo crítico..... 222

III.3.2. Textos sobre los "fundadores"..... 228

III.3.3. Textos sobre los "conversos"..... 247

III.3.4. Textos sobre los "res catados"..... 270

Notas del capítulo III..... 320

IV. LA DESTRUCCION DE LA UNIDAD ESCORIALISTA..... 337

IV.1. Las primeras polémicas. Consideraciones generales..... 338

IV.2. La polemica sobre el "entusiasmo" y Unamuno..... 342

IV.3. La polémica del "romanticismo" o la libertad formal..... 361

IV.4. Desarrollo de las polémicas..... 370

IV.5. El canto de cisne del modelo escorialista..... 395

Notas del capítulo IV..... 406

V. EL CENTENARIO DE SAN JUAN DE LA CRUZ: UNA NUEVA EJEMPLARIDAD..... 413

V.1. Una ocasión para la renovación estético-crítica..... 414

V.2. La manera mística: sus componentes..... 420

V.3. Los textos críticos..... 427

V.4. La participación de Dámaso Alonso en el centenario: historia de una involución teórica..... 451

V.4.1. Las primeras posiciones estéticas y críticas..... 458

V.4.2. El camino hacia el intuicionismo y la rehumanización.... 463

V.4.3. El compromiso posbélico: la alianza entre el análisis y la intuición..... 468

V.4.4. La poesía de San Juan de la Cruz: un libro para el modelo romántico de la posguerra..... 478

Notas del capítulo V..... 511

VI. DEL MODELO ROMANTICO A MACHADO..... 530

VI.1. La "Revista de Ideas Estéticas", cauce del nuevo modelo..... 531

VI.1.1. Camón Aznar..... 534

VI.1.2. F. Mirabent..... 553

VI.2. La crítica literaria en Escorial (1.943-1.945)..... 575

VI.2.1. La universalidad del gusto romántico..... 575

VI.2.2. La reivindicación de la "angustia": un paso hacia la liberación de los contenidos..... 589

VI.3. El modelo machadiano..... 624

VI.3.1. La generación del 98, de Pedro Laín Entralgo.... 624

VI.3.2. La crítica de G. de Lama en Espadaña (1.944-1.948). 647

Notas del capítulo VI..... 670

VII. LA DIVISION DE LOS VALORES: HACIA LAS ESTETICAS CONTEMPORANEAS..... 692

VII.1. Hacia la poesía pura..... 693

VII.1.1. Las primeras recuperaciones del 27..... 693

VII.1.2. Insula y la recuperación del esteticismo..... 705

VII.1.3. Jorge Guillén: la proclamación del júbilo..... 712

VII.2. Hacia la poesía social..... 735

VII.2.1. "Poesía Total": la frustrada unificación rehumanizadora..... 735

VII.2.2. Una poética "alegre" y revolucionaria..... 740

VII.3. La crítica literaria en Cuadernos Hispanoamericanos (1.948-1.950)... 761

VII.3.1. Las primeras posiciones.. 761

VII.3.2. El homenaje a Antonio Machado: la dispersión..... 774

VII.3.3. El pacto con la deshumanización estética..... 789

Notas del capítulo VII..... 797

CONCLUSIONES..... 812

BIBLIOGRAFIA..... 821

Nota introductoria 822

I. FUENTES BIBLIOGRAFICAS..... 824

II. OBRAS CONSULTADAS SOBRE ESTETICA Y CRITICA LITERARIAS EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA..... 859

III. OBRAS GENERALES CONSULTADAS..... 880

ABREVIATURAS..... 905

INTRODUCCION

En un trabajo reciente J. Lechner, conocido estudioso de la poesía española contemporánea, señalaba la urgente necesidad de estudiar a fondo el papel que la crítica de poesía había venido desempeñando desde 1.939. Elemento imprescindible, en su opinión, para llegar a tener una idea del quehacer literario de la época, Lechner aconsejaba examinar detenidamente las publicaciones periódicas -revistas culturales y literarias- donde habría ejercido su profesión esta crítica, sobre todo la aplicada a la poesía española contemporánea, a fin de sopesar su influencia en la cultura española de los últimos años.

La opinión de Lechner puede preceder con toda legitimidad un trabajo que se presenta fundamentalmente como un estudio del papel que la crítica literaria y en especial la crítica poética desempeñó en la década de los 40 en España, utilizando como principal material bibliográfico el constituido por artículos de crítica literaria aplicada y ensayos de teoría estética o literaria publicados en las revistas más representativas de la década, aunque no se excluyan tampoco algunos libros significa-

tivos de los que en ese período -poco fructífero, por demás, en publicaciones- se editaron.

Es éste, pues, en primer lugar un trabajo de historia de la crítica literaria española, aunque en muchas ocasiones -me parece- roza también las características de lo que suele llamarse teoría de la crítica, lo que no es sin duda más que una consecuencia de lo que aquí se entiende por historia de la crítica. Por historia de la crítica no se entiende aquí un recuento de figuras y obras que informe exhaustivamente de todo lo producido a nivel crítico en un período histórico, como tampoco se entiende una labor clasificatoria de los textos que atienda a cuestiones metodológicas y otorgue a cada uno un membrete con el rótulo de "crítica estilística", "crítica estructural" o cualquier otro de los que suelen ser utilizados por el propio crítico para calificar su trabajo. Se entiende, por el contrario, una investigación del comportamiento histórico del discurso crítico o, dicho de otro modo, un estudio del funcionamiento del discurso crítico concebido como discurso histórico y, por tanto, ideológico. Todo comentario crítico de un texto literario se aborda aquí, por tanto, como si fuera un tipo de utilización del mismo en el que desempeña un papel fundamental el sistema de valores estético-literarios del crítico, sistema que, por otro lado, no procede del limbo de las Ideas platónicas sino que guarda estrecha relación con la ideología global del crí

tico o con el lugar que ocupa en la lucha de clases. Por desusada que pueda parecer la terminología -hoy, al parecer, rebasada y superada por la nueva terminología de siempre-, tras el análisis del corpus seleccionado de comentarios críticos, una idea parece imponerse sobre cualquier otra consideración: en la base del juicio de valor y en la de la labor interpretativa realizados por el crítico reposa un muy bien delimitado sistema de valores estéticos y un concepto previo de la literatura que no sólo determinan la valoración y la interpretación sino que en muchas ocasiones se imponen a la realidad del texto literario, forzado a "significar" algo ajeno a sí mismo y convertido así en mero pretexto para exponer por la vía siempre más convincente de la ejemplificación práctica las posiciones del crítico. Estas, por demás, no suelen ser posiciones solitarias e individuales sino posiciones de grupo que lejos de vivir pacífica y tranquilamente en el seno del sistema social se ven obligadas a enfrentarse polémicamente con otras posiciones y otros grupos o, dicho de otra manera, con otras interpretaciones y valoraciones del texto literario. Por mucho que la conflictiva y partidista existencia de la crítica literaria haya sido cumplidamente advertida por teóricos como France Vernier, creo que hacía falta un trabajo que, con detenimiento, fuera poniendo en escena ese comportamiento habitual de la crítica y verificase en consecuencia la teoría. Quizás sea ésta la mayor aportación del presente trabajo.

El escenario donde vamos a ver actuar a estos críticos, la conflictiva España de los años 40, no ha sido elegido por azar. No se trata de que veamos en la fecha de 1.939 una línea divisoria de la historia de España, sino de que en el estado de excepción que vivió la cultura española en los primeros años 40 vemos una ocasión magnífica para ilustrar sobre los mecanismos interpretativos y valorativos de que el discurso crítico se sirve para reproducir o elaborar ideología estética y literaria. Porque, si bien es cierto que la fecha de 1.939 no fue una línea divisoria, también lo es que establecer esa línea -romper con lo anterior- en los niveles político e ideológico fue uno de los objetivos, por idealista que fuese, del Estado de excepción que surgió de la Guerra Civil. Ello hace que, nada más comenzar la exposición histórica del discurso crítico en España a partir de 1.940, nos encontremos con un proyecto de imposición -por parte de unos críticos y teóricos completamente sometidos a las "normas" de la élite falangista o élite falangista ellos mismos- de una ideología estética y crítica a la que, sin ambages, puede calificarse de fascista. Demostrar que la crítica literaria española actuaba de reproductora de esa ideología estética fascista en los primeros años 40 me ha obligado a ampliar mi trabajo convirtiéndolo también en una investigación de las estéticas literarias de la posguerra. Aunque varios aspectos de las mismas hayan sido tratados por estudiosos de la poesía española de posguerra,

me era imprescindible revisar algunas tesis así como contar con el corpus sistemático de conceptos o nociones estéticas y literarias de que estos críticos partían a la hora de interpretar y evaluar los textos. Por esta razón, este trabajo es también una exposición histórica del desarrollo del pensamiento estético-literario en ese período histórico, y por lo mismo el material utilizado no consta sólo de textos de crítica aplicada sino también de textos de especulación teórica sobre la belleza y lo literario.

En este otro aspecto del trabajo, quizás lo más valioso sea la primera parte del mismo en la que se estudian los orígenes de esa ideología estética fascista en las teorías elaboradas en el período de anteguerra por el más importante ideólogo del fascismo español, Ernesto Giménez Caballero, y por el pensamiento católico tradicionalista que se resume en la aportación de Luis Rosales. Ideología estética que he optado por denominar "estética escorialista": adjetivo derivado de El Escorial, modelo supremo del arte fascista español, he preferido utilizar "escorialista" en lugar del habitual "escurialense" que se refiere, más bien, a objetos y hechos relacionados con el monumento y no con interpretaciones del mismo. El neologismo parecía tanto más conveniente, además, por cuanto después, en la posguerra, tenía que aplicarse a los principios estéticos de la revista Escorial o de la gene

ración del 36 y a sus partidarios, a los que hubiera resultado un tanto inadecuado calificar de "escurialenses".

Sin embargo, no debe creerse que esta investigación tiene por único objeto la crítica literaria del fascismo español. De ser así, ese comportamiento manipulador que hemos considerado el más característico de la crítica podría explicarse como un producto de la "excepcionalidad" de determinado tipo de crítica antiliberal, normativa, etc. Hay que señalar que, por el contrario, una vez caracterizada la ideología estético-literaria escorialista en la primera parte de este trabajo y subrayada su estrecha relación con un proyecto político antirrepublicano y antidemocrático, la segunda parte, mucho más amplia por ser el núcleo de este trabajo, trata de estudiar a través del discurso crítico y teórico el devenir de la misma en la primera década de posguerra, desde ese proyecto de imposición de Escorial, pasando por las transformaciones que va experimentando a partir de 1.943 -fecha en que el carácter fascista del régimen de Franco comienza a remitir- hasta que es derrotada a finales de la década por el pensamiento literario moderno y contemporáneo, y, en este recorrido, tan innegable es que la crítica cambia de valores como que no cambia de comportamiento. El crítico liberal utiliza el texto literario para exponer valores estéticos más o menos distintos a los de su oponente, el

crítico fascista, pero lo "utiliza", y lo hace con los mismos mecanismos interpretativos y valorativos y con idéntica finalidad: apoyar sus concepciones sobre lo bello y lo literario o, dicho de otra forma, imponer la ley de un "gusto" que es el de una determinada ideología estética.

Este trabajo aspira, pues, a ser una contribución al mejor conocimiento de las bases de la cultura literaria y del comportamiento crítico en la España contemporánea. A lo largo del mismo, el lector encontrará razones más que suficientes para empezar a mirar -si es que no lo ha hecho ya- con cierta prevención y distanciamiento un discurso, el crítico, de cuyo fetichismo aún somos en muchas ocasiones candorosas víctimas. Situarse ante el comentario crítico de un texto literario no en disposición de aprender algo acerca del texto comentado sino acerca de la ideología literaria del comentarista es algo que exige una radical subversión de la tradición lectora y que implica una dolorosa renuncia al corpus de información bibliográfica con que solemos abordar el estudio de la literatura, ante el que de repente nos encontramos en orfandad. Sin embargo, este comportamiento parece necesario sobre todo a la hora de abordar el estudio de la literatura en España, donde especiales condicionamientos históricos han hecho sensiblemente más grave la deformación del saber por la ideología.

Son varias las personas a las que debo gratitud y reconocimiento por haber contribuido, de una manera u otra, a que este trabajo pudiera realizarse y llevarse a término: a mi familia, en especial a mis padres, Simón y Perla, y a mis hermanos, Jacob, Abraham y Miriam, que durante mucho tiempo han sacrificado tanto a ello; a mis compañeras y amigas, Remedios Morales, Remedios Avila, Mª Isabel Montoya y Mª Isabel Martín, que han compartido mis preocupaciones y me han animado constantemente en el proyecto; a mis alumnos de "Crítica Literaria" de 3º de Filología -promociones 1.985-86, 1.986-87- que con sus eternas cuestiones han estimulado mi interés y favorecido el desarrollo de la investigación; a Leonor Mesa, que ha mecanografiado el trabajo con esmerado afecto; también a Ricardo Crespo, cuyas sugerencias y críticas han sido valiosísimas aportaciones al trabajo; a los profesores de la Universidad de Granada que, durante la realización de mis estudios universitarios y aún después, han contribuido a mi formación, en especial a los profesores del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, que han seguido con interés e impaciencia la realización del trabajo; y, de entre ellos, muy especialmente, al director de la investigación, D. Antonio Sánchez Trigueros, que ha realizado su labor con dedicación y entusiasmo absolutos y ha enriquecido el trabajo con numerosas sugerencias desde sus inicios. A él debo también gran parte de esa sólida creencia en las posibilidades de "conocer" la realidad de la crítica literaria así como el distanciamiento con que me enfrento al objeto.

PRIMERA PARTE

LA ELABORACION DE LA ESTETICA CLASICISTA EN LA PREGUERRA

I. ESTETICA Y TEORIA DEL ARTE EN ARTE Y ESTADO DE GIMENEZ CABALLERO

I.1. Consideraciones generales

El libro Arte y Estado de Ernesto Giménez Caballero debe ser el punto de partida para un análisis de la estética y la crítica literarias en la posguerra, pues a pesar de haberse publicado en 1.935 su influencia fue posterior y de tal magnitud que Dionisio Cañas ha podido referirse a él calificándolo de "manual de estética oficial del franquismo".[1] Aunque a lo largo de este trabajo se intentará demostrar que no se puede identificar absolutamente la estética oficial del franquismo con la expuesta por Giménez Caballero, no obstante hay que convenir en que este libro, contiene las tesis -de carácter indiscutiblemente fascista-[2] que monopolizaron el ejercicio de la crítica literaria en los años inmediatamente posteriores al fin de la guerra civil -como tendremos ocasión de comprobar en el examen de los textos críticos de la primera etapa de Escorial- y que constituyeron uno de los términos del debate estético y metateórico que protagonizó la crítica literaria española durante la década de los cuarenta.[3]

Debe repararse en que el libro de Giménez Caballero

contiene, además de una estética, una teoría del arte y de la literatura. Que el objeto sobre el que reflexiona es el arte globalmente considerado queda claro desde las primeras palabras del libro en las que se traza el objetivo de definir, de forma inductiva, el Arte:

> Para claridad y elegancia de este libro no he de comenzarlo definiendo lo que el Arte sea. Lo que el arte sea lo iremos induciendo nerviosamente a lo largo de todo este libro.[4]

Una tarea que sólo al final completará -"para rematarla con redondez de cúpula escurialense" (p.21)- con la reflexión sobre lo que el Arte pueda ser en sus relaciones con el Estado. Pero, junto a la especulación sobre este objeto global, Giménez Caballero aborda cuestiones referentes a las artes concretas, entre las que ocupa un lugar especial la literatura, como se comprueba en otra afirmación más matizada acerca de su objeto que se encuentra en el prólogo del libro: "este libro mio pone al día un gran número de cuestiones que siempre han apasionado al arte y a la literatura" (p.13). Con independencia de que, en efecto, las cuestiones planteadas conciernan por igual a las artes plásticas y visuales y a las literarias, es de señalar que Giménez Caballero dedica en concreto dos capítulos a las últimas, titulados "El teatro vuelve al Misterio" y "Literatura, poesía, o drama de San Juan Bautista" (pp.161-77). Quiere esto decir que se encuentran en este libro varias cuestiones teóricas referentes a la literatura y, sin embargo y a

pesar de la escasez proverbial de este tipo de obras en nuestro suelo, no es texto que se tenga en cuenta a la hora de historiar o analizar la teoría literaria del siglo XX en España.

No es éste, con todo, el primer trabajo que se ocupa de él: Alexandre Cirici en su libro La estética del franquismo lo ha resumido en sus líneas generales, aunque lo ha hecho atendiendo fundamentalmente a aquellos aspectos de la concepción del arte de Giménez Caballero que afectan a las artes plásticas y visuales a las que Cirici dedica su reflexión.[5] No es inusual, por otra parte, que los estudiosos de este tipo de artes estén más abiertos a la recepción de textos poco convencionales que los estudiosos de literatura. Porque, en efecto, la razón que podría explicar la exclusión de este libro de la nómina de la teoría literaria española sería únicamente su beligerancia política, inhabitual en este tipo de obras, y en general la escasa convencionalidad de la forma en que aborda su objeto. Características ambas de las que Giménez Caballero es consciente y con las que, además, se enfrenta explícitamente a las formas teóricas habituales de los "doctos" al tiempo que desacredita toda la teoría literaria anterior a él:

> Después de dos siglos de Estética y muchos más de Preceptivas y Retóricas, me parece llegado el momento de revisar toda esa balumba contradictoria y en gran parte absurda, que se nos

viene arrojando doctoralmente a la cabeza des
de librotes sibilinos y pretenciosos (p.13).

Un desafío a las autoridades que no deja de sorpren
der en quién más adelante confesará una absoluta hosti-
lidad hacia ese tipo de comportamiento rebelde de raigam
bre netamente romántica. Con independencia de esta obser
vación, que reconozco malintencionada, parece obvio que
Giménez Caballero no nos ofrece uno de esos librotes si-
bilinos y pretenciosos que son para él los tratados de
teoría artística convencionales. Lo que nos brinda, tal
como dice en el prólogo, es "un libro estentóreo, sano,
generoso, fecundo y audaz". No es tampoco el producto de
un "docto" sino el de "un ignorante que no se avergüenza
de serlo". El método empleado no es, por otra parte, el
de un "filósofo preceptista" sino el de un "místico" y
consiste en partir "de corazonadas, de arranques de fe"
(p.12). Seguimos escuchando la voz de un exaltado román
tico, cuyas rupturistas declaraciones no deben hacernos
retroceder en la intención de incluir su libro en una
investigación sobre la teoría literaria española. La apa
riencia poco usual del mismo no obsta para que encontre-
mos en él importantes conclusiones sobre literatura que
son además básicas para comprender algunos de los aspec-
tos más llamativos de la estética y la crítica literaria
de los cuarenta.

En este sentido, es importante en primer lugar sub-
rayar contra quiénes se dirige esta puesta al día de la

teoría del arte y la literatura. Como ha podido verse, el papel de "doctos" es desempeñado por los teóricos inmediatamente anteriores o contemporáneos, a los que se resume con la expresión "dos siglos de Estética", con la que Giménez Caballero alude a todas las corrientes de pensamiento artístico y literario de raigambre kantiana, en suma, a todo el pensamiento estético moderno o romántico. Pero la "balumba" de que habla el autor no está constituída sólo por la estética moderna, sino también por la teoría literaria anterior a la revolución romántica, es decir, por la teoría humanista-clasicista, a la que alude con la expresión "muchos más de Preceptivas y Retóricas". Así pues, la teoría de Giménez Caballero se presenta de entrada enfrentada a cerca de cinco siglos de reflexión sobre la literatura, y ello si la alusión a las retóricas no se retrotrae a su origen en la Antigüedad grecolatina, con lo que el desacuerdo tendría todavía mayor extensión.

Sin embargo, tamaño enfrentamiento no significa que el autor nos ofrezca una puesta al día que se autoconciba radicalmente innovadora y absolutamente desligada de cualquier pensamiento anterior. Lejos de ello, y obedeciendo a un hábito del irracionalismo de corte fascista, concibe su puesta al día como el producto de un retorno a un pasado en el que brilló la verdad y que fue interrumpido en su espontáneo transcurrir precisamente por esos cinco siglos en que florecieron preceptivas, retóricas y estéticas: el pasado bajomedieval identificado con el período contrarreformista de los siglos XVI y XVII. El com

portamiento es exactamente igual al de un humanista del XVI que concibiera la Edad Media como la edad oscura que se habría interpuesto entre la antigüedad griega y su resurgir actual, sólo que invertido.[6] Es -quiero decir- un comportamiento clasicista, aunque el modelo clásico, digno de imitación, se busque en otra época. De ahí que la denominación clave de su posición estética sea la de clasicismo cristiano, que Giménez Caballero utiliza con plena conciencia teórica.[7] Porque, en efecto, su polémica con los "doctos" no implica que se cuestione el principio de autoridad, sino más bien todo lo contrario, pues si se aleja de Kant es para propugnar "un retorno a Santo Tomás de Aquino" (p.13), y, si busca legitimación a su pensamiento en los presupuestos intelectuales de la Escolástica y en las condiciones de vida y de la sociedad medieval es, precisamente, con el único objetivo -o, al menos, con el fundamental objetivo- de restaurar el principio de autoridad en un mundo en el que la idea -si no la realidad- del pensamiento libre se ha hecho dominante. La necesidad, prioritaria para el fascismo, de someter las actividades todas al control estatal busca legitimación, en lo que al arte se refiere, en la concepción servil del arte, y contempla como fundamental enemigo a la concepción liberal que retóricas, preceptivas y estéticas fundamentaron laboriosamente durante cinco siglos con más o menos virulencia. Restablecer una concepción del arte como servicio, esto es, como no libre sino sujeto, sometido a la autoridad restablecida -estatal en el caso del nazismo, estatal

y eclesiástica en el caso del nacional-catolicismo-, es el principal objetivo de una estética o teoría del arte fascista. Fuera de esta utilización interesada y deformada del pensamiento medieval, la reflexión de Giménez Caballero es absolutamente contemporánea. Tomás de Aquino y la escolástica funcionan sólo como legitimadores puntos de referencia a una doctrina sobre el arte de la que, si algo asombra a estas alturas, es precisamente su contemporaneidad.

Así pues, una teoría del arte y una estética literaria españolas y contemporáneas. Justificada la elección de este texto como primera estación de este trabajo, pasemos a descubrir en él algunas claves del pensamiento literario de los años cuarenta.

I.2. Contra la estética liberal

La teoría del arte que Giménez Caballero expone en Arte y Estado está articulada en torno a una idea clave de la estética fascista, que Rodríguez Puértolas ha resumido así: "Parte de una idea rotunda, esto es, que el arte es propaganda y que la propaganda es fundamental en el fascismo".[3] En efecto, la labor inductiva encaminada a definir el Arte, que el autor reconocía como objetivo fundamental de su obra, culmina en la segunda parte cuando afirma con toda rotundidad: "El Arte es propaganda" (p.84). Definición ésta del arte con la que Giménez Caba

llero se enfrenta explícitamente a humanistas, kantianos, croceanos, y teóricos del arte por el arte, es decir, a las que a esas alturas del siglo eran todas las corrientes de pensamiento moderno sobre el arte:

> La palabra "Propaganda" parecerá a un humanista, a un kantiano, a un crociano, a un apriorista, a un hipócrita de esos del arte por el arte, una verdadera aberración, algo así como una blasfemia (p.84).

Contra todos ellos, Giménez Caballero afirma la conveniencia de esta definición con argumentaciones que más adelante tendremos ocasión de analizar. Lo importante ahora es reparar en que esta idea clave de la identificación entre arte y propaganda va a ser el hilo conductor del despiadado ataque que contra la concepción liberal del arte despliega el autor en el capítulo titulado "Crisis del arte occidental (o desesperación de la pintura)" (pp.27-49), cuyo detenido examen nos permitirá adentrarnos en las profundas razones de la aversión -generalizada en los primeros años de la década de los cuarenta- hacia todas las formas del arte moderno -románticas, expresionistas, naturalistas- y sobre todo de la aversión hacia las formas del arte puro o vanguardista, que rebasó incluso la década de los cuarenta.

Debe tenerse en cuenta que la pintura es elegida como mera representante de una situación que, sin embargo,

atañería a todas las artes, incluida la literaria, como puede deducirse de una afirmación del propio Giménez Caballero, páginas después: "Nos hemos servido de la pintura nueva para demostrar la crisis del Arte Occidental" (p.77). Crisis del arte occidental: he aquí la realidad que debe ser demostrada por el autor a fin de que sus tesis nuevas sobre el arte sean aceptadas. Es importante en este punto comprender qué entiende Giménez Caballero por "crisis". Su última intencionalidad política le hace interpretar la misma -en lo que se refiere a su manifestación- en términos económicos, como "ausencia de mercado" (p.34). Hay que tener en cuenta que la crisis pictórica se concibe como un mero paralelo de la crisis económica, del gran crak de 1.929, por lo que es posible encontrar en la exposición de Giménez Caballero una descripción del período de prosperidad de la pintura -paralelo al período de prosperidad industrial inmediatamente anterior al crak: los felices 20- en la que el término "bolsa" juega un papel importante:

> Al final de la guerra pareció triunfar la pintura pura, o cubista. Se centralizó su mercado en París. (...). Se abrían exposiciones, se fundaban revistas y se cotizaban en aquella bolsa del pintor precios insospechables (pp.34-35).

Tras este período de prosperidad, interpretado como se ve en términos económicos y no culturales o estéticos, habría hecho acto de aparición la crisis: las Exposicio_

nes cierran, las revistas dejan de publicarse y los valores bajan en la bolsa pictórica. ¿Causa? No existe demanda de producción pictórica y, como el arte, en opinión de Giménez Caballero que traslada su mentalidad consumista al terrero estético, se compondría de tres factores esenciales -"un artista o productor, una obra o producto, y un consumidor o público" (p.34)-, la ausencia de uno de los factores produciría inevitablemente una crisis.

Descrita la "crisis", llega el momento de explicarla, y, en este punto, Giménez Caballero nos revela algunos mecanismos ideológicos importantes del pensamiento fascista. Porque, si bien la manifestación de la crisis se ha presentado en una vertiente puramente económica, ignorando la especificidad de lo cultural, y si, incluso, no se duda en presentar los efectos de la misma en términos también económicos, mostrándonos a unos pintores -paradigma de todos los productores de Occidente- "exhaustos y misérrimos" (p.35), sin embargo es en el momento decisivo, al abordar las causas de la crisis, cuando se abandonan las categorías económicas y se plantea todo desde una perspectiva pura, espiritual o cultural. Esto es, Giménez Caballero "oculta" que la supuesta crisis artística -si es que se la sigue considerando en paralelo con la económica- es un efecto, una consecuencia más de los factores económicos, y prefiere presentarla como el producto de factores culturales. Es el "modo de ser" occidental, el "genio de Occidente" (p.29) el último responsable de la tragedia económica, ya sea la de

la pintura, ya la crisis económica general: "La crisis del arte occidental -o europeo, o liberal, o humanista- responde a la crisis del genio de Occidente. Es uno de sus fenómenos o formas de manifestarse" (p.29). El modo de ser occidental es el liberal, el humanista, el romántico. Si la economía industrial está en una situación crítica es a causa del "espíritu occidental de empresa, individuante, sensual y suntuario" (p.35), es decir, a causa de la concepción liberal de la empresa propia de la civilización europea. De la misma manera, si el arte atraviesa malos momentos, es a causa de una concepción también individuante y sensual del mismo. Se trata, pues, de demostrar que ha sido esta forma liberal de concebir el arte la que lo ha conducido al momento desesperado que vive. Aquí es donde se inserta su reflexión -plagada de opiniones negativas- sobre las formas más modernas del arte y fundamentalmente sobre el arte puro.

Giménez Caballero se centra en la que él cree la nota distintiva del genio de Occidente. Esta consistiría en el excesivo individualismo, en el abusivo afán de libertad que, llevado al mundo del arte, habría conducido a los artistas occidentales a interpretar la realidad con absoluta independencia de cualquier norma o, como dice Giménez Caballero con neologismo que voy a usar frecuentemente en este trabajo, "yoísticamente", es decir, "sin más norma que el yo, que el alma individuada

de cada artista productor (p.36). Esta característica, "íntimo secreto de la realidad occidental" al que se denomina significativamente "romanticismo occidental" (p. 25),[9] habría producido una consecuencia muy negativa para el arte: la aparición de "un arte de iniciados, de selectas minorías" (p.33), o, lo que es lo mismo, de obras incomprensibles para la gran mayoría, para el gran público. Puesto que la crisis se ha definido como ausencia de mercado, es obvio que los artistas mismos aparecen como los responsables de su trágica situación, ya que serían ellos los que, al dar rienda suelta a su individualidad, sin sujetarse a norma, habrían posibilitado el distanciamiento entre arte y público. El término que sirve a Giménez Caballero para resumir esta actitud romántica liberal -responsable directa de la crisis del arte occidental- es el de soberbia.[10] Este concepto, tomado de la ideología religiosa, genera, espontáneamente o no, el opuesto de HUMILDAD (p.206) que constituiría uno de los rasgos definitorios del arte fascista español tal como lo concibe la propia teoría fascista, y que gozaría de gran crédito en la estética española de posguerra, sobre todo a partir de la reformulación de la estética fascista que hará Luis Felipe Vivanco. La elección de estos términos tenía cierta lógica, pues al fin y al cabo la actitud que se ha denominado "romanticismo occidental" aparece definida como una rebelión contra la interpretación religiosa -la Verdad o la Norma en el lenguaje del fascismo español- de la realidad:

> El anhelo de crear un mundo por lo menos igual al divino. Igualar o superar a la Naturaleza. Reinventarla. Recrearla. Impulso satánico, prometeico, desafiador. Romanticismo Occidental (p.25).

Los artistas occidentales serían, pues, unas "breves minorías henchidas de soberbia y de desprecio hacia los no elegidos" (p.38). Y no es casual, como ya antes se ha insinuado, que sea "romanticismo" el término elegido para denominar esta actitud, pues para Giménez Caballero toda la estética moderna, desde el romanticismo, adolecería del pecado de soberbia. Tendremos ocasión de ver cómo se recoge esta concepción del romanticismo en la gran hostilidad que hacia el mismo se manifiesta en los primeros años de la posguerra, fundamentalmente en la crítica literaria publicada en Escorial entre 1.940 y 1.942, con la sola excepción de los textos de Emiliano Aguado, a quien se debe una reivindicación de los aspectos positivos del romanticismo que contribuyó a su recuperación una vez pasados los primeros ardores fascistas del nuevo sistema español.[11] Pero ahora conviene ya dar cuenta de que serán las formas del arte vanguardista, a las que se considera fruto culminante del espíritu liberal, rebelde e individualista del romanticismo, expresión máxima del "yoísmo" generador de la crisis, las que se considerarán los casos más graves de soberbia, lo que explica precisamente que el romanticismo se recu

perara antes que las vanguardias en la posguerra. La pintura cubista de Picasso, por ejemplo, estaría constituida por obras ininteligibles y herméticas que habrían consumado definitivamente el alejamiento de arte y público:

> El arte racionalista era demasiado orgulloso y autárquico -demasiado "juego noble"- para no ofender a los humildes. En efecto, las masas, el gran público, se sintió ante esa pintura indignado, escandalizado, amotinado (p.37-38).

De ahí que Giménez Caballero -quien, por otro lado, habría estado vinculado a la vanguardia desde su labor como director de La Gaceta Literaria, hasta su trasvase, muy semejante al de Marinetti, al fascismo-[12] dirija sus más furibundos ataques contra los vanguardismos todos, el surrealismo, el futurismo, contra los fauves[13] y, en definitiva, contra el purismo estético, al que dirige improperios muy parecidos a los que, por las mismas fechas, le dedicaba Ramiro de Maeztu en un artículo publicado en Acción Española. Sin llegar al extremo de calificar de "puercos" a los poetas puros, como hacía Maeztu siguiendo a un tal Giuliotti,[14] Giménez Caballero no era tampoco excesivamente delicado al juzgar las corrientes esteticistas del arte:

> El hermetismo purista ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el

> santuario no había dioses, sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa. (...)
>
> Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados, o -lo que es más fácil- unos vividores (p.33).

Son duras palabras que, unidas a las que muchos críticos españoles pronunciaron, con menos virulencia pero con igual rotundidad, contra las estéticas puras o formalistas en la inmediata posguerra, han pesado mucho en la conciencia estética española contemporánea, lo que puede explicar el esfuerzo que ha costado la reivindicación de las mismas en las últimas décadas , mucho mejor que una supuesta influencia de las teorías del realismo socialista, nunca tan extendidas en España como los textos de Dámaso Alonso, José Mª Valverde, Guillermo Díaz-Plaja y otros que, como ellos, habrían cedido en esos momentos a la hostilidad contra los fundamentos teóricos del purismo. Fue también Ramiro de Maeztu quien resumió muy explícitamente el que, de entre todos esos fundamentos teóricos, parecía el más inadecuado a los teóricos fascistas y posteriormente a todos los partidarios de la rehumanización del arte:

> Si el arte puro -decía Maeztu- no ha de contener ningún elemento de enseñanza, de información, de doctrina, de religión, de moralidad,

de valoración, habrá que arrojar a la hoguera casi todas las obras de arte de la humanidad...[15]

No hay duda de que es la supremacía que alcanza la pura sensibilidad plástica en determinadas tendencias de las artes contemporáneas en detrimento de los significados prácticos y de las referencias al mundo real,[16] o bien el ilogismo que, en otras tendencias no privadas de esos referentes, hace que éstos sean irreconocibles,[17] los elementos de la estética contemporánea que más molestan también a Giménez Caballero. De hecho, como vamos a ver seguidamente, el primer concepto con que este autor elabora su teoría del arte para enfrentarla a la estética liberal es el de arte como REVELACION. Lo que esta concepción del arte supone es, en primer lugar, que el contenido, lejos de aparecer subordinado a la forma, vuelve a adquirir el rango esencial de que gozó durante siglos en las teorías del arte.

Sin embargo, no será éste el único concepto con el que Giménez Caballero se enfrente a la concepción liberal del arte. Mientras que éste va concretamente dirigido contra las estéticas más contemporáneas, fundamentalmente vanguardistas, Giménez Caballero se opondrá globalmente a la estética liberal, al "yoísmo" en su totalidad, con otros conceptos que son quizás los que especifican a la estética fascista dentro del conjunto de las estéticas rehumanizadoras. Estos conceptos se oponen también a lo

"puro", pero ahora no en el sentido de ausencia de contenidos o predominio de la forma, sino en el sentido de lo independiente. Contra la "hipocresía de lo bello puro, de la belleza independiente" (p.83), que Giménez Caballero atribuye sobre todo a las teorías croceanas sobre el arte,[18] va a postular un concepto del arte como SERVICIO y otro como PROPAGANDA. Al análisis de estos tres conceptos que, aunados al concepto ya considerado de la humildad, constituyen los rasgos definitorios de la estética fascista frente a la estética liberal, vamos a dedicar los siguientes apartados.

I.2.1. El arte como revelación

Con este término alude en primer lugar Giménez Caballero a la exigencia básica de su ideología estética: la finalidad comunicativa del arte. Ya en el apartado titulado "Amor y Arte" (pp.91-93), el autor deja definitivamente sentada su definición de la esencia del arte como fenómeno comunicativo, así como su consecuente oposición hacia todas las obras artísticas carentes de esa esencialidad comunicativa -por carentes de sentido o significación- que son, para él, fundamentalmente las formas del arte por el arte. La teoría sobre la naturaleza comunicativa del arte se va a exponer mediante una imagen visionaria, en la que los términos comparados son el amor y el arte. Ambos aparecen metafóricamente fundidos en la sorprendente definición del arte como "poseer a una mujer,

tras largo deseo, y preñarla de un hijo nuestro" (p.91), en la que el "hijo", fruto del amor, simboliza el carácter comunicativo que Giménez Caballero exige a la expresión artística, porque, si el amor, bien entendido -i.e., moralmente entendido-, exige el hijo, el arte, bien entendido, exige el sentido:

> amor es gana de perpetuación. El amor es afán de criatura. De hijo. El hijo, la perpetuación de nuestro germen, es lo único que nos enlaza con el tiempo y el espacio, y tiende a eternizarnos. Es el sentido de nuestra vida (p.91).[19]

Los subrayados, que son de Giménez Caballero, no son gratuitos. Sentido = Hijo. Arte con sentido = Amor con hijo. Todo ello se hace más evidente cuando, al desplegar la metáfora, el autor identifica la teoría del arte por el arte con el "espasmo inocuo", es decir, con el amor sin hijo. Goce estético y goce erótico son pues, objeto de reprobación moral por parte de un Giménez Caballero que adopta tono de sacerdote en esta ocasión, para incitar a que ambos goces se sublimen cristianamente:

> !Ay de los que creen que el fin del Arte está en llegar a ese espasmo erótico, y quedarse ahí, y evitar sus consecuencias! Lo preservativo.
>
> Los liberales son maltusianos y preservati-

> vos, tanto en la demografía como en el Arte. Lo bello por lo bello, el espasmo por el espasmo (p.91).

La sublimación cristiana del arte está, pues, en el contenido, y ello determina que el concepto de arte como revelación propugnado por Giménez Caballero se defina, en primer lugar, por oposición a la teoría del arte como forma, o de lo bello como sensación: "La sensación. ¿No es, etimológicamente, la Estética (ciencia surgida en el liberalismo dieciochesco), la ciencia de la sensación bella? ¿Del espasmo inocuo?" (pp.91-92). Frente a la supremacía alcanzada por lo material o sensorial en las artes contemporáneas, Giménez Caballero propugna una concepción de la belleza como algo esencialmente espiritual, residente en el sentido de la obra de arte: "El artista es un macho. La materia la hembra. Pero la criatura es la obra de arte. Lo bello es como una criatura, una sirena, una melodía significativa..." (los subrayados son nuestros) (p.92).

Ahora bien, si la del "amor" era metáfora que podía servir para combatir aquellas corrientes artísticas que prescindían en sus obras de referencias al mundo de los objetos por la primacía concedida a lo puramente formal, no lo era para definir el arte por completo al gusto de la estética fascista. En otras palabras, para esta estética no basta con que el arte posea contenidos, sino que

además es preciso que estos contenidos sean objetivos, en el sentido de que sean conformes a cierta concepción de la objetividad, de la realidad. Por ello, el concepto que sirve a Giménez Caballero es el de revelación. Este, a diferencia del primero, incluye la crítica al "yoísmo" intolerable con que los artistas pretenden dar su propia interpretación de lo real, su propio "sentido" a sus obras, y remite los significados que deben ser transmitidos por el arte a una Norma o Verdad significativa a la que los artistas deberían sujetarse para no incurrir en pecado de soberbia. El fragmento donde se elabora el concepto de revelación, también de gran fortuna en la estética española de posguerra, contiene una paralela concepción de la crítica como revelación que nos será de gran utilidad posteriormente para explicarnos el modelo crítico que imperaría en los años cuarenta. El fragmento es el siguiente:

> Del modo como el crítico genial es el artista del arte -el que conduce al profano por el laberinto de una obra, abriéndole ventanas y perspectivas sobre esa obra-, así el artista no es más que el guía mejor que tiene la vida. Aquel que se la revela en iluminaciones subitáneas. El Arte siempre es revelación. Y la revelación, menester divino. La revelación surge siempre en el Sinaí. Un dios comunica a su elegido ciertas comunicaciones. Unos tales imperativos. Con de-

> dos de fuego, sobre tablas de ley. Luego el vidente transmite su tesoro a un grupo sacerdotal de iniciados. Y éstos, a su vez, hacen propagar, hasta las últimas capas sociales de su pueblo, las verdades (p. 92).

Puede observarse que Giménez Caballero remite el mensaje -una interpretación de "la vida" que el arte debe comunicar ampliamente- a una "ley" y que ésta procede, como imperativo, de un "dios" o voluntad superior a la que el artista debe irremediablemente obedecer. De ahí que, como ya se ha dicho también, la oposición de Giménez Caballero no sea sólo contra las corrientes del arte puro, sin contenidos, sino también contra todas las formas del arte que se basen en el principio de la libre expresión o subjetividad. Para entender por qué detecta Giménez Caballero un "error" en la concepción del arte como expresión, característica de la estilística croceana, hay que reparar en la manera en que la corrige, al señalar que "La expresión es siempre expresión de algo" (p. 84), pues con esta afirmación aparentemente perogrullesca se atenta contra el principio básico del expresionismo artístico que podría resumirse como "La expresión es siempre expresión de alguien". Si se recuerda la teoría de las funciones del lenguaje de Jakobson, podrá entenderse mejor. De acuerdo con esta teoría, la función expresiva del lenguaje consistiría en la orientación del lenguaje hacia el emisor, esto es, hacia el "alguien" que transmite, y apuntaría sobre todo a la expresión de las actitudes de ese alguien ante lo que transmite.

Para Croce, la obra de arte expresa fundamentalmente "un estado de alma (...) individual y siempre nuevo"[21], es decir, en el lenguaje artístico predominaría la función expresiva. Cuando Giménez Caballero, con plena conciencia, sustituye el "alguien" por el "algo" está sosteniendo frente a Croce, y también frente a la teoría formalista del arte que lo define por el predominio de la función poética o estética, que el lenguaje artístico se orienta hacia el referente -el "algo" situado fuera de la relación emisor-receptor- y, por tanto, que el lenguaje artístico, por más que sea denominado "expresión" o "forma", tiene fundamentalmente una función referencial o comunicativa, en la que la actitud propia del individuo que transmite así como la forma del mensaje debe subordinarse por completo a la realidad que debe ser transmitida, la cual además, como hemos visto, le ha sido revelada, descubierta en su verdad, por una Norma previa.

En resumen, la teoría del arte como revelación de Giménez Caballero se enfrentaba a las dos concepciones del arte que venían disputándose el predominio en la estética contemporánea desde comienzos del siglo XX: la teoría del arte como expresión, propia de la estilística de origen croceano, y la teoría del arte como forma, característica de la vanguardia crítica. Frente a ellas, Giménez Caballero proponía una teoría del arte como comunicación, cuyos elementos indiscutiblemente autoritarios hacen conveniente, sin embargo, que nos sigamos refiriendo

a ella -tal como él mismo lo hizo- con el término "revelación"

I.2.2. El arte como servicio

Donde estas implicaciones autoritarias se van a poner de manifiesto con absoluta evidencia es en la elaboración del concepto de arte como "servicio" a una realidad exterior y superior a él mismo, concepto con el que Giménez Caballero se opondrá a la idea moderna de la independencia o autonomía del artista. El autor se muestra decidido a acabar con "aquel mito, fracasado y trágico, del artista solitario descubriendo todos los días el mundo" (p.214), y el lema que resume su posición respecto a este tema es "Frente a bohemios, cofrades" (p.219). Recordando las tradiciones de la pintura de los talleres medievales, se pregunta:

> ¿Hasta donde dejaba de ser la pintura un arte de servicio a algo superior (del modo como lo eran la orfebrería y el bordado) para alcanzar un rango de independencia? (p.18).

Es obvio que Giménez Caballero pretende sustituir la imagen del artista libre por la del artesano medieval porque éste, al igual que ese artista revelador de mensajes sagrados que antes se describía, obedecía servilmente ciertas normas estéticas establecidas por la autori-

dad de la misma manera que el orfebre, aunque con ello anule la diferencia elaborada por el pensamiento humanista entre artes liberales y artes serviles, para sostener que todas las artes deben ser, en definitiva, serviles, es decir, sujetas a dictámenes exteriores y superiores a ellas mismas. También es éste un concepto que puede localizarse en los textos de José Antonio Primo de Rivera. "Hoy hay que servir. La función de servicio, de artesanía, ha cobrado su dignidad gloriosa y robusta", decía José Antonio en texto que después utilizaría muy significativamente la revista Escorial.[22] Y Giménez Caballero, situando estratégicamente su edad de oro no en la época del feudalismo pleno, sino en la Baja Edad Media, en la época gloriosa del artesanado,[23] completa la imagen con la añoranza de los gremios, cuya resurrección en la edad de oro del fascismo localiza en los sindicatos, lo que estaría muy de acuerdo con la estrategia del nacionalsindicalismo para en definitiva someter al artista, a través de estas organizaciones, a las directrices de las dos instituciones colectivas más importantes, Iglesia y Estado, auténticas elaboradoras de esa norma superior a la que el artista debe servir. Giménez Caballero, que ya en 1.929 se quejaba de la general "incomprensión ante ese magnífico fenómeno del mundo social nuevo que se llama sindicalismo",[24] muestra ahora una absoluta admiración hacia la "corriente sindical del arte" (p.212) que manifiesta, a su entender, el "ansia de una vuelta a cierta disciplina espiritual" por parte de los artistas,

y por tanto la definitiva destrucción del mito romántico del artista libre y solitario:

> Fue una mentira del humanismo ésa de que el artista podía vivir solo, La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos.
>
> El artista ni puede, ni sabe , ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí -siempre- al cofrade. En el doble sentido monacal y gremial (p.214).

En efecto, lo que la concepción artesanal del arte suponía, al dejar reducida la labor artística a una labor de fabricación o reproducción de un producto cuyo fin y significación últimas vienen preestablecidos y, por tanto, donde tiene poca cabida la ideación artística, era un tremendo correctivo a esos artistas occidentales henchidos de soberbia que ahora, si querían integrarse al futuro del arte, debían recuperar el "sentido humilde y social de lo artesano" (p.62) y por tanto renunciar a sus "yoísticas" interpretaciones del mundo para abrazar la "nueva moral colectiva" (p.214) fijada desde instancias muy superiores al sindicato de artistas y que éste tenía como única misión reproducir. El Estado agruparía a sus artistas en sindicatos para que éstos "orienten el arte con nuevos puntos de vista" (p.214), y el arte así orientado estaría sirviendo al Estado, convertido en "vehículo

transmisor" de sus puntos de vista. De ahí que, para el caso de la literatura, Giménez Caballero trate de demostrar que, como en la pintura, la labor del poeta medieval era más transmisora que creadora: "¿Hasta qué punto -se pregunta- el juglar fue un espíritu creador y no un vehículo transmisor?" (p.201). E incluso que los más grandes artistas, nacidos ya de la concepción humanista del arte, como Góngora o cualquier otro "poeta exquisito", serían también en gran parte transmisores de contenidos ya existentes, y no inventores o creadores:

> Góngora, ¿no es un caso más de tradición refundidora? ¿No fue el ansia humanista de ese gran lírico, una forma más de remaniement, de "puesta al día" de viejos temas latinos, de famosas mitologías? (p.203).

Así pues, el poeta no crea ni inventa, sino que transmite o reproduce lo creado. Es más, el concepto de "invención" artística es una idea diabólica:

> El artista debe volver de su satanismo. Tiene que volver a considerar que todo creador, por cimero que sea, siempre es un eslabón en la "cadena de lo tradicional"...(p.206)

La concepción del arte como servicio gozó también de gran predicamento en el pensamiento literario de la

posguerra, especialmente en la década de los 40. Todavía en 1.952, Joaquín Ruiz Giménez, a la sazón flamante ministro de Educación, al escribir el texto en que, a juicio de Gabriel Urena, Arte y Estado se divorciaban,[25] se veía obligado a rendir vasallaje a este concepto, en primer lugar dedicándole un apartado, el titulado "Arte y Servicio", y en segundo lugar, señalando lo imprescindible de que el Estado, sin entrometerse totalitariamente en las cuestiones artísticas, "ayudara" al artista, contagiándole "anhelos de servicio" a realidades superiores, resumidas por Ruiz Giménez en la "trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza"[26]. De seguro, no era lo mismo que decir, como hacía Giménez Caballero, que el arte debía servir al Estado o que el artista debía someterse a sus directrices sacrificando sus propias concepciones individuales acerca de la verdad, el bien y la belleza, pero al fin y al cabo se perseguía, por el camino de la liberalización, al menos un mismo fin: destruir un concepto de arte autónomo, volcado en sí mismo, inmanente, y un concepto de belleza que estuviera desligado de la Verdad y del Bien. Como subrayaba muy explícitamente Ruiz Giménez, no era posible contentarse "con una Verdad fea, con una Belleza mala".[27] No otra cosa venía a decir Giménez Caballero en una de sus poco documentadas alusiones a las autoridades:

> El Arte es la actividad de lo bello. Pero lo bello, ¿qué es? Para Platón, el Bien. Pero el

> Bien es una idea colectivista y genérica. Para Santo Tomás, la Belleza estaba en Dios. Pero, ¿hay algo más totalitario que la idea de Dios? (p.83).

La Belleza o el Arte al servicio de la Verdad y el Bien: en el caso de Giménez Caballero una Verdad y un Bien cuyo íntimo significado estaba en posesión del Estado, y que debían ser impuestos por él; en otros casos que tendremos ocasión de analizar -como los de Luis Felipe Vivanco o Emiliano Aguado- una Verdad y un Bien decretados desde instancias sobrenaturales o divinas, y que por tanto obligan a todos también, y en el caso de Ruiz Gímenez una Verdad y un Bien que, aunque conocidos perfectamente por el Estado, no deben ser impuestos opresivamente, sino mediante la educación, a los artistas. Lo importante es que, en los tres casos, el artista aparece convertido en un servidor de instancias extraartísticas definidas como valores morales, religiosos, nacionales, políticos o incluso estéticos que han sido definidos con anterioridad al propio acto creador.

En realidad, lo que Ruiz Giménez demandaba al arte -aun utilizando el término "servicio"-, era que siguiera siendo "revelación". A lo largo de la década de los 40 ambos conceptos habían sufrido una ósmosis que les había privado de sus rasgos específicos y los había hecho equi

valentes, toda vez que el primero se había despojado de sus connotaciones políticas y totalitarias. Debe quedar claro, pues, que en el caso concreto de la estética fascista elaborada por Giménez Caballero el concepto "servicio" implicaba un criterio de autoridad y otro paralelo de obediencia, y podía definirse, en definitiva, como el concepto legitimador del sueño fascista que Giménez Caballero resumía así de explícito:

> Frente a esa tendencia individuante, estilística, de hallar en cada autor, en cada obra, en cada arte, un estilo específico e intransferible, un derecho enajenable (sic), nos alzamos los que soñamos en someter de nuevo a artes, individuos y técnicas espirituales a una disciplina, a una jerarquía (p.81).[28]

En consecuencia, podremos considerar que en casos como los mencionados de Vivanco y Aguado -sobre todo en el primero- el concepto posee todavía su principal rasgo específico, aun cuando la autoridad sea sobrenatural en lugar de estatal, mientras que en el caso de Ruiz Giménez, cuyo principal objetivo era dar legitimidad oficial al relativo margen de libertad y autonomía demandado por el arte español no fascista durante la década anterior, y dado que para ello sustituye el criterio de autoridad por un criterio de persuasión de raigambre in-

discutiblemente liberal, la utilización del término debe entenderse como un efecto inevitable del enfrentamiento con las tesis fascistas, quizás el mejor síntoma de que es el debate entre éstas y las liberales el auténtico protagonista de la teoría y crítica literarias en la primera década de posguerra.[29]

I.2.3. El arte como propaganda

Hemos llegado ya al concepto clave de la teoría fascista del arte que, decíamos al comienzo, determinaba en gran parte la hostilidad contra las formas del arte moderno y contemporáneo. Hay que notar que, mientras el concepto "revelación" servía para definir la esencia o naturaleza del arte de manera opuesta a las teorías modernas del arte -viendo en el espíritu o sentido su característica esencial-, y mientras el concepto "servicio" se utilizaba para definir la esencia o naturaleza de ese espíritu como sujeto y no libre, el concepto de "propaganda" que ahora se va a analizar sirve para definir la finalidad del arte también de manera opuesta a como sería definida por las estéticas modernas o humanistas. La teoría de la finalidad autónoma del arte o, como Giménez Caballero dice, "el arte puro y su concepción antifinalista" (p.85) es en este apartado su principal punto de mira. Frente a esta teoría, se postula la de que el arte tiene una finalidad trascendente que vendría determinada

precisamente por ésa su esencia espiritual o reveladora. Esa finalidad trascendente es, resumidamente, la de propagar el espíritu o, si se prefiere, los contenidos, sentidos o valores inherentes al arte. Ya se veía, al analizar el concepto de revelación, que los contenidos o verdades transmitidas al artista por la voz superior eran después propagados ampliamente por entre las últimas capas sociales, mediante la labor intermediaria de un grupo sacerdotal de iniciados. Una lectura detenida del libro da cuenta de que salvo Giménez Caballero, que se otorga a sí mismo la condición de elegido -directo conocedor de la palabra verdadera- los artistas ocupan el lugar de ese grupo de intermediarios entre la Verdad y el Pueblo y que, por tanto, son los encargados de propagarla:

> !Ganar almas! !Catequizar corazones! !Sumar prosélitos! ¿Ha tenido el arte -decidme, decídmelo con la mano en el pecho-, ha tenido nunca el Arte algún otro fin superior? (p.87)

Para convencer a los lectores de que el arte no ha tenido nunca fin superior al propagandístico, Giménez Caballero procede a legitimarlo mediante la alusión al cristianismo, subrayando el origen religioso, católico, del concepto de propaganda:

> ese término de "propaganda" no sólo procede de la era dinámica e industrial en que vivimos. Su

> verdadero origen es religioso. De propaganda fide, se llama en Roma a la Congregación de cardenales encargada de expandir el catolicismo. ¿Y acaso la Santa Cena no fue un concilio preparatorio de la propaganda apostólica? (p.84).

Ahora bien, el concepto de "propaganda" no conviene a la propagación de cualesquiera valores. Para Giménez Caballero, este concepto está estrechamente ligado a valores religiosos y nacionales: "la propaganda -asegura- apoyaba su verdadera esencia en un sustrato de lo 'nacional', de lo 'religioso'"(p.88). Por ello, la utilización que la Rusia soviética hace del arte como propaganda no le parece conforme a la esencia de la finalidad propagandística: "La Rusia soviética, con su genio oriental desmesurado, ha llevado al absurdo y a la esterilidad, esa concepción fértil del arte como propaganda" (p.85). En cambio, son los Estados fascistas, como Italia y Alemania, donde "tornan a surgir con ímpetu los valores religiosos y nacionales" (p.88), los que, en opinión de Giménez Caballero, pueden hacer un uso legítimo de esa capacidad propagandística esencial al arte. Aquí, en estos Estados, se volvería "a ver claro sobre la finalidad del Arte, sobre la potencia combativa del Arte como expansión de ideales, de fe" (p.88), como lo probaría la creación del Ministerio de Propaganda en Alemania y la labor de Goebbels al

frente del mismo. Tras solicitar a los fascistas españoles que, cuando triunfen, le den ese ministerio-"Sólo os lo cambio por un sillón de Gran Inquisidor" (p.88)-, Giménez Caballero sostiene que el Estado fascista, a cuyo servicio -recuérdese- deben ponerse arte y artista, establezca un plan general para aprovechar al máximo la potencialidad propagandística del arte, un plan en el que se establezca la jerarquía entre las artes y las obras por el solo criterio de la eficacia y la utilidad, de manera que se consideren "tanto más valiosas aquellas que sean tanto más instrumentales" (p.83), lo que, traducido, quiere decir aquellas que más y mejor propaguen los valores religiosos y nacionales del Estado fascista.

El autor es consciente de que se enfrenta a la teoría del desinterés estético, y, conscientemente, la sustituye por la de la utilidad del arte y por su valor instrumental, que compara muy significativamente con los de un arma. El arte -"Divino peón en un Plan general de ataque" (p.89)- es sólo una de las muchas armas que debe utilizar el fascismo para imponerse en el mundo, aunque acaso la más eficaz de todas: "¿Qué diferencia entre una ballesta y una poesía? !Ah! aquella de la eficacia. Solamente. De la distancia y longitud en el tiro." (p.87). El artista, siguiendo la analogía, es un "soldado" y, más aún, un "héroe" en el mismo sentido en que Thomas Carlyle habla del héroe como hombre iluminado, cuya misión es la

de servir de vínculo entre el pueblo y la "Santidad invisible" y cuya excelencia y virtud máximas se encuentra en la capacidad para moldear la existencia real de los hombres, para la acción transformadora. Si para Carlyle, Goethe y Shakespeare son ejemplos de héroes que iluminan el camino de la Verdad, para Giménez Caballero el poeta debe difundir por la faz de la tierra la verdad del fascismo o, dicho en términos menos poéticos, conquistar para el fascismo el poder ideológico. En esta concepción del arte como manera de lucha, instrumento de milicia o espada de ataque -entre otras denominaciones belicistas utilizadas por Giménez Caballero- reside, pues, el valor HEROICO del arte o, como dice el autor, "la raíz heroica de todo arte verdadero" (p.87). Ello nos introduce en otro de los términos más característicos de la estética fascista, término que debe considerarse equivalente al valor propagandístico, es decir, a la capacidad de la poesía para influir en el comportamiento de los hombres, aunque encierre también las exigencias de estilo que se analizarán en otro lugar con el nombre de "entusiasmo" y que no son más que la traducción de ese estilo reiterativo, altisonante y patético que, a juicio de Carlyle, correspondía al temperamento heroico-profético.[30] Se conoció como el "nuevo estilo" de la Falange.

Concluyendo, la exigencia de que el arte sirva para revelar y difundir ampliamente valores religiosos y nacio-

nales (en su versión fascista) puede resumir perfectamente la concepción del arte que Giménez Caballero elabora a partir de los conceptos de revelación, servicio, propaganda, humildad y heroísmo. A continuación, se va a analizar el concepto que, redundando en esta definición del arte, venía a delimitar en la teoría de Giménez Caballero la estética fascista respecto de la estética socialista.

I.3. Contra la estética socialista. La rehumanización del arte

El concepto de "rehumanización" es, sin duda, el más conocido de todos cuantos componen el ideario estético de posguerra. Sin embargo, las connotaciones positivas de que ha gozado siempre pueden hacer que resulte extraña su presencia en la teoría de Giménez Caballero. Hay que señalar que la generalizada utilización del término como designador de una posición estética no fue unívoca. El proyecto común de rehumanización del arte tuvo diversas realizaciones y no todos los teóricos o críticos de la posguerra estuvieron de acuerdo en qué debía entenderse por "rehumanizar" el arte. Existían, eso sí, unas premisas esenciales que todos compartían y que entenderemos mejor seguramente si tenemos en cuenta cómo se originó el concepto de rehumanización.

El comienzo de la historia, como ha visto bien V. García de la Concha,[31] debe situarse en el famoso ensayo

de Ortega y Gasset "La deshumanización del arte", publicado en 1.925.[32] La trascendencia de este breve ensayo en el pensamiento estético español contemporáneo se ve a menudo oscurecida en su justa apreciación por el hecho de haber sido una trascendencia de signo negativo. Quiero decir que la estética española de posguerra se define en gran parte por oposición a la estética deshumanizada que describió Ortega en su ensayo, y ello independientemente de que, como ha recordado recientemente Guillermo Carnero siguiendo a Juan Cano Ballesta, la rehumanización tuviera su origen en los ideales de impureza de la generación del 27 ya en la preguerra.[33] Porque lo cierto es que lo que en el período anterior a la guerra civil podía ser una tendencia más entre otras, se convierte a partir del año 1.939 y hasta algunas décadas después en común denominador de todo lo que se produce a nivel literario en España. Desde luego, en lo que respecta a la década de los 40, no hay el menor signo de desacuerdo entre artistas, críticos y teóricos, al menos entre los que escriben, en cuanto a la exigencia de rehumanizar el arte. Toda la estética española de la inmediata posguerra se autoconcibe como estética rehumanizadora, constituyendo a decir del propio Carnero el ingrediente de la humanización el "rasgo generacional unificador" de la generación del 36,[34] y hablando García de la Concha del "movimiento rehumanizador" como común denominador de todas las corrientes poéticas de posguerra.[35] Sería interesante poder señalar dónde y cómo apareció el término por primera vez en España y cuál pudo ser el débito a autores extranjeros. García de la Concha parece situarlo en un artículo de Carlos y Pedro Caba, publicado en Eco. Revista de España, en Octubre de 1.934, titulado "La Rehumanización del Arte", donde curiosamente los autores se enfrentan por igual al arte social y al arte puro,[36] a pesar de que el concepto "rehumanización" parece haber sido creado para enfrentarse directamente a las tendencias deshumanizadoras que Ortega había localizado y -lo que era peor- comprendido en el arte puro. El análisis de lo que el concepto "rehumanización" significa en la teoría elaborada por Giménez Caballero puede servirnos para explicar esta curiosidad.

Desde luego, no puede dudarse que, en un sentido muy importante, la estética rehumanizadora de posguerra se originó por oposición a la deshumanización del arte tal como había sido definida por Ortega, quien ya preveía un posible enfrentamiento de sus tesis con quienes defendían que "el arte es siempre posible dentro de la tradición"[37] y, curándose en salud, arremetía así de explícitamente contra los tradicionalistas en arte:

> Lo caprichoso, lo arbitrario y, en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas.[38]

Al convertirse los defensores de las formas arcaicas y tradicionales -ya fuesen clásicas o románticas- en dominantes del panorama cultural español -como ocurrió durante dos décadas- fue inevitable que el punto de mira de sus tesis fuese la estética orteguiana y que la palabra clave fuese rehumanización. En su ensayo, Ortega desafiaba todos los conceptos tradicionales sobre el arte de acuerdo con las más actualizadas teorías sobre el fenómeno estético. Aparecía como un observador imparcial y comprensivo de las corrientes artísticas puras, cuya nota más genérica y característica veía en la tendencia a liberar al arte de los "elementos humanos, demasiado humanos" del arte anterior, romántico o naturalista, así como en la antipatía a la interpretación tradicional de las realidades. Confesaba haberse sentido complacido por el "lenguaje de puras formas euclidianas" propio del cubismo, y se reconocía partidario de privilegiar la fruición estética sobre cualquier otro tipo de emociones susceptibles de ser despertadas por el arte. Amén de ello, bromeaba sobre las altas"misiones" que, desde determinadas concepciones del arte, se le habían encomendado al artista:

> Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales.[39]

¿Como conciliar estas posiciones con las que acabamos de analizar en Giménez Caballero? El encuentro era imposible y, de hecho, el nombre de Ortega y Gasset es el único que aparece en Arte y Estado como oponente dialéctico del autor. Se le considera el teórico del arte puro en España y, como tal, es desacreditado y combatido.[40] Es preciso aparar en que los conceptos que se oponen a un arte deshumanizado o puro, como el descrito por Ortega, son precisamente los de un arte cuyo lenguaje posea elementos humanos -i.e, contenidos- y no sólo puras formas, que además se atenga a elementos tradicionales, a estilos y contenidos ya existentes, y que devuelva al poeta la conciencia de estar desarrollando una labor trascendental, llena de responsabilidad para con la humanidad toda. Así pues, despojados de sus connotaciones autoritarias, los conceptos de revelación, servicio y propaganda podrán servir para definir el proyecto rehumanizador en su conjunto. Aunque esto podría matizarse, desde luego lo que sí es cierto es que la aversión hacia las formas del arte puro, hacia un arte desprovisto de sentidos y de finalidad trascendental, iguala a clasicistas y románticos, a fascistas y liberales en el debate estético de la posguerra.

Ahora bien-y esto es lo que habíamos prometido explicar-, si estos conceptos ya han servido para oponerse una por una a las características del arte deshumanizado, ¿por qué no englobarlos bajo el concepto general de rehuma-

nización, en lugar de hablar de éste, ahora, como de un elemento que sirve para oponerse a la estética socialista? La respuesta es simple: Giménez Caballero va a atribuir la "deshumanización" no sólo a las corrientes de arte puro, sino también, y sobre todo, a las del arte socialista. Y si lo hace es porque, durante la década de los 30, se había elaborado un concepto de deshumanización- distinto al utilizado por Ortega- que posibilitaba el desajuste terminológico. Un texto de José Antonio Maravall publicado en 1.934 servirá para ejemplificarlo. El texto se titulaba "De una cultura de progreso a una cultura de la vida" y estaba dedicado a criticar la "despersonalización" o "aniquilación de lo humano"[41] que la "instalación subversiva de las masas en la función directora del pensamiento" y la consecuente "destitución de las mentes más claras en el rectorado del espíritu" habrían originado en el mundo moderno.[42] Como se ve, un sentido no sólo distinto sino incluso opuesto al de la deshumanización orteguiana, ya que para Ortega el aristocratismo era una de las principales características del arte nuevo que describía y defendía, "arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva", que dividiría al público en dos grupos antagónicos, "los que lo entienden y los que no lo entienden".[43]

Por tanto, mientras que el elitismo era, para Ortega, sinónimo de deshumanización, para Maravall ésta equivaldría a una democratización abusiva, a la eliminación de

privilegios, a la destitución del poder espiritual de los que entienden. La situación que describe Maravall es muy parecida a la que en 1.887 pintaba el filósofo alemán Dilthey para explicar por qué "en el presente el arte se hace democrático":

> el artista se ve abandonado por la regla, el crítico remitido a su sentimiento personal como única pauta válida para la apreciación. Domina el público. Las masas (...) forjan y aniquilan la reputación de los artistas.[44]

Pero el hecho de que Maravall elija el término "deshumanización" o su equivalente "despersonalización" para denominar esta situación, sólo puede ser una consecuencia de cierta ampliación semántica del término por parte de quienes, habiendo asimilado las connotaciones negativas del mismo, veían sin embargo en el comportamiento radicalmente opuesto al del arte puro, es decir, en el arte socialista, idéntico desafío a su concepto de lo humano. La desconsideración del valor individual, de lo genial, en favor de lo colectivo, de lo popular, era también un síntoma de deshumanización, de pérdida del verdadero sentido de lo humano.

El artículo de Maravall, que es una importante muestra de la gestación del pensamiento fascista español, se enfrentaba así al pensamiento igualitarista de las demo

cracias más avanzadas y de los socialismos, y señalaba la necesidad de combatir la despersonalización con una afirmación del "valor humano"[45] que debería tener como principal efecto la devolución de la dirección del pensamiento a las mentes más claras, sobre todo en aquellas cuestiones -no meramente técnicas- "que por su naturaleza superior sólo a la mente igualmente superior le es dado tratar".[46]

Pues bien, éste es el sentido de rehumanización que encontramos en Arte y Estado. Giménez Caballero utilizará este concepto para arremeter contra los principios igualitaristas que están en la base del arte socialista. Es obvio que, para el autor, la solución a la crisis de Occidente no reside en abrazar el modelo de sociedad socialista, definido precisamente como "un orbe donde la Naturaleza predomina sobre lo humano,(...), la masa sobre lo individuo" (p.24). De la misma manera, la solución a la crisis del arte occidental no puede residir en abrazar una estética -la socialista- de la que paradójicamente, a pesar de su acerva crítica al individualismo romántico, le molesta sobre todo el desprecio por lo individual. Lo que esto significa se ve claramente en su posición hacia el teatro ruso. Giménez Caballero muestra una absoluta admiración hacia un tipo de teatro que se habría apartado de las tendencias occidentales de los teatros experimentales y de minorías, y que se habría propuesto finalidades propagandísticas o de captación de

grandes masas de público: "Todo este Teatro anticapitalista no tenía en cuenta los gastos, el éxito de taquilla. Se quiere sólo la propaganda, la catequesis, un objetivo concreto y enorme" (p.172). Pero, al mismo tiempo que manifiesta su absoluta conformidad con un "drama para multitudes" (el subrayado es nuestro) (p. 172), expresa -implícitamente- su absoluta disconformidad con que esos dramas sean también de multitudes. La diferencia reside en una preposición, pero es, a su juicio, la diferencia entre un arte deshumanizado y un arte humano. En los dramas estatales rusos, los valores transmitidos con voluntad propagandística son valores de masas. De ellos estaría excluido el valor de la "individualidad" o, como decía Maravall, el "valor humano":

> Un teatro para millares de espectadores, y con centenares de artistas, pero de artistas sacados del pueblo (...). Nada de protagonismos ni de figuras cimeras. Nada de "individualidades" ni de "individualismos" (p.171).

Puesto que en esta eliminación del individualismo y de las figuras cimeras no puede residir la solución a la crisis del arte occidental -como tampoco en la eliminación de los valores religiosos y nacionales, según se veía antes-, Giménez Caballero se ve forzado a demostrar que el arte socialista, al igual que el modelo de sociedad socialista, ha fracasado. En el capítulo titulado "la

'Nueva Arquitectura' o la revolución fracasada" (p.51-72), se asegura que la nueva arquitectura habría "seguido la ruta parabólica de la 'nueva política' en el mundo" (p. 63). La parábola del fracaso -que no crisis- de la nueva arquitectura, símbolo del arte socialista, tiene un sabroso desarrollo en el que evito detenerme por tratarse de reflexiones que se salen del marco de la estética para entrar de lleno, con una deliberada confusión de fronteras, en el de la política. Pero es este fracaso el que parece determinar al fascismo a tomar las riendas de la política y del arte, y a dar un primer y decisivo paso que es justamente el de recuperar los contenidos de desigualdad excluidos del arte socialista. En teatro, ello supondría la introducción de figuras cimeras o bien de grandes personalidades que redunda en la concepción heroica del arte:

> donde el Teatro nuestro, fascista, que soñamos, habrá de abandonar y superar al socialista de Rusia, es precisamente en el mismo punto en que el catolicismo de Roma abandonó las vagarosidades evangélicas de una edad de oro, de un paraíso donde sólo los humildes, la masa, el proletariado, tuviesen cabida. En el punto de la Jerarquía. En la vuelta al Héroe, al Protagonista, al Santo, al Salvador, sobre un fondo de masas y de gregarios (p.175).

Pues bien, es en esta conjunción de masa que contempla como espectadora e individuo que actúa en escena, en la "fórmula entre la masa y el individuo" que Giménez Caballero no duda en considerar la "fórmula fascista" para el arte equivalente a la fórmula fascista para lo social y lo político (p.67), donde reside la rehumanización del arte. Lo HUMANO en el arte fascista consiste, sí, en sustituir las tendencias minoritarias y elitistas del arte puro o vanguardista, pero también consiste en incorporar al arte como un valor esencial el valor del mérito o del alma privilegiada, imprescindible a la supervivencia del arte y la estética -y aun de la sociedad- modernas. Ello se comprueba sobre todo en el fragmento en que Giménez Caballero utiliza el término "rehumanización". El autor habla de Le Corbusier, a quien antes ha presentado como representante de la nueva arquitectura- "arquitectura para masas proletarias"- que se ha caracterizado precisamente, entre otras cosas, por la deshumanización (p.60).[47] Quiere presentarlo, tal como será común después en la crítica literaria escorialista, como un converso. El arquitecto suizo habría abandonado las vagarosidades evangélicas de la nueva arquitectura y, abrazando los nuevos valores religiosos y nacionales del fascismo, estaría entregado a la construcción de una arquitectura basada en esos valores. Pues bien, cuando Giménez Caballero se encuentra a Le Corbusier, supuestamente convertido al ideario fascista, lo halla significativamente "más humano", y ese grado mayor de humanidad, efecto de su conversión,

equivale a haberse liberado de las masas:

> Su perfil, seco, preciso, engafado, gris y elegante me pareció menos suizo, menos maquinísti co, menos fanático de la geometría: sencillamente más humano.
>
> Creo, además, que ésa era precisamente su preocupación: La rehumanización de la Arquitectura. Arrebatar a la máquina y a la ciudad tentacular y a la masa colectiva su presa del hombre (el subrayado es nuestro) (p.67-68)[48].

En cuanto al antitecnicismo o antimaquinismo que respira el fragmento citado, hay que destacar que se trata de un mero aspecto del mismo planteamiento rehumanizador que acabamos de definir y no de algo distinto. No obstante, el siguiente apartado va a estar dedicado a ese elemento que nos servirá para introducirnos en otro concepto fundamental de la estética literaria de posguerra.

I.4. El arte como inspiración

El artículo ya citado de Maravall nos va a servir de nuevo para aclarar conceptos, porque no casualmente se encuentra aquí la misma combinación que acabamos de detectar en el fragmento transcrito de Giménez Caballero entre un proyecto de retorno a lo humano y un cuestionamiento

de la técnica. Un antitecnicismo, o antimodernidad si se prefiere, muy bien delimitado y estrechamente relacionado con esa distinción frecuente en el pensamiento irracionalista entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, que se encuentra en pensadores como Dilthey, Simmel, Spengler, etc. Esto es, Maravall no tiene nada que objetar a la ciencia positiva y su instrumento, la técnica, en cuanto que ambas se limiten a contribuir al "acrecentamiento de la prosperidad material".[49] En este caso, le parece la técnica moderna "una novedad de formidable volumen incorporada a la naturaleza", de la que sólo cabe pues, resaltar sus "desde luego, (...) espléndidos y provechosísimos resultados",[50] entre los cuales destaca algunos tan diversos como el descubrimiento de las vacunas, los avances en organización policial, la mejora en la seguridad del trabajo, los logros en medios de comunicación...etc.[51]

Cuando la ciencia positiva y la técnica modernas comienzan a molestar a Maravall -que en ese caso reivindica lo tradicional, lo de siempre- es cuando alguien trata de aplicarlas a aquellas "cuestiones superiores" que, como veíamos, reservaba a las mentes también superiores.[52] Cuestiones espirituales -se entiende- ante las cuales la técnica, de no ser manejada por una de esas mentes superiores, poco podrá hacer, mientras que una mente preclara, aun sin auxilio de la técnica, saldrá mejor parada. Típica argu-

mentación de las filosofías irracionalistas tendente a evitar lo que Maravall llamaba la instalación subversiva de las masas en la función directora del pensamiento. Piénsese que si una cuestión espiritual, v.gr. una obra poética, se redujese a un saber técnico, v.gr., una ciencia verbal o lingüística (una poética), cualquier individuo poseedor de ese saber, de esa técnica podría instalarse de pleno derecho en el lugar reservado a los directores del pensamiento, con lo que eso tiene de repercusiones subversivas en lo social. Por ello, como decía, hay que considerar el antitecnicismo manifestado por Maravall y por Giménez Caballero como un aspecto del proyecto rehumanizador tal como se ha definido anteriormente. La restitución de privilegios a una élite intelectual exigía el parcial desprestigio de la democratizadora técnica moderna en la parte que correspondía precisamente a las materias o disciplinas humanistas. De ahí las sorprendentes contradicciones en que cae Giménez Caballero cuando plantea la cuestión de la técnica en el arte, pues si por un lado, para sostener su concepción servil del arte y postular la sumisión del artista y de su individualidad a la autoridad estatal, se ve obligado a señalar el "sentido servicial, de tecné, de técnica" del arte así concebido (p.89), por otro y a renglón seguido se ve obligado también a afirmar su contrario -el arte es INSPIRACION- y a negar paradójicamente la existencia de preceptos o reglas en arte:

> El Arte, si es una técnica, lo es a base de inspiración, de coraje, de improvisación siempre virgen, aun cuando utilice las reglas como el bólido de carreras una pista para batir su record.
>
> El auto, como el Arte, necesita de un volante; de un conductor; de un acelerador. Es decir, de un corazón inspirado.
>
> Yo creo cada vez menos en los preceptos, para nada. No hay recetas ni específicos con validez general (...). El ojo clínico sigue siendo, no la gran ciencia, sino el gran arte del médico (pp. 89-90).

Aun cuando el fragmento siga cultivando la ambigüedad, creo que queda meridianamente claro que el arte según lo que aquí se dice no tiene nada que ver con la ciencia, est es, con los preceptos y que, cuando los utiliza, se sirve de ellos tan sólo como instrumento. La posesión de la ciencia, de la técnica no es suficiente si al tiempo no se posee el arte, la inspiración o, como decía Maravall, una mente clara o superior. Y he aquí entonces que el genio, que había sido expulsado drásticamente de los dominios del arte a causa de esa su soberbia diabólica que le impedía humillarse a los dictámenes de las voluntades superiores, aparece ahora justamente donde es necesario para frenar las ya no humildes sino subversivas apreciaciones acerca de la igualdad potencial

entre los seres humanos. Una vez más el "valor humano" de que hablaba Maravall ha sido salvado, ahora del yugo al que lo sometía la democratizadora ciencia positiva.

Cabe añadir, no obstante, que se trata de un "genio" bastante limitado en sus atribuciones habituales. Por supuesto, no puede atravesar las fronteras que le han sido puestas en forma de "imperativos sagrados" por la autoridad estatal, pues en ese caso sería no un inspirado sino un "yoísta" y soberbio individualista. Pero es que, es más, aun cuando aparentemente se le concede la libertad de elegir las fórmulas adecuadas para transmitir la verdad, lo cierto es que ni siquiera en el terreno de las formas se cumple esa aparente libertad, puesto que, excluidas las formas del arte puro, expresionista, romántico y naturalista, y elevado El Escorial a paradigma de perfección artística -como se verá detenidamente en el próximo apartado-, poca opción le quedaba al artista, por ejemplo en el caso de la poesía, fuera de los sonetos renacentistas o de los romances bajomedievales. El ámbito de actuación del genio queda, pues, limitado a lo que Giménez Caballero llama los "bordados de cada individualidad" (p.203), esto es, a un concepto de estilo como "ornato" por el que la base tradicional se ve enriquecida con los hallazgos individuales habitualmente imaginísticos o metafóricos, por tanto en definitiva reveladores.

Limitado, pues, el artista a la imitación de ciertos modelos alejados de la dificultad y el hermetismo de los estilos nuevos, ¿dónde se cumple esa libertad del ojo clínico para improvisar fórmulas? En nuestra opinión, el ámbito de actuación del coraje o inspiración del artista es el de la elección de formas adecuadas para cada tipo de público. Erasmus Schofer, teórico de la literatura agitprop, ha señalado también esta característica imprescindible a todo arte de propaganda: "Los textos de lucha se redactan para la propaganda y agitación de un determinado público, distinto en cada caso".[53] Así pues, con el recurso a la inspiración del artista Giménez Caballero advierte de la posibilidad -para el que posee no sólo la técnica sino además la idea- de cambiar mecanismos de actuación adecuándolos a las necesidades del momento y del público. Se trata, en consecuencia, de un criterio eminentemente funcional: el "ojo clínico" informará de cuáles son las fórmulas más apropiadas en un lugar y momento determinados para cumplir esa misión básica del artista que es la transmisión de los imperativos estatales. Este funcionalismo que es, fuera de cualquier modelo o norma impuesta, la verdadera y genuina característica de toda ideología fascista[54] sería invocado por los artistas "inspirados" que, habiendo abrazado el modelo neoclásico en poesía durante los primeros años de la posguerra, se vieron obligados por razones de eficacia a sustituir los preceptos clasicistas por otra "manera" de hacer poe

sía. Bajo el pretexto del funcionalismo -como veremos- se enmascaraba la realidad de un fracaso: el del proyecto de fascistizar la cultura.

Pero volvamos al tema que nos ocupa. La alianza entre proyecto rehumanizador y antitecnicismo que hemos podido descubrir en los textos de Maravall y de Giménez Caballero es más notoria aún en el caso de la concepción de la labor crítica. Durante toda la década de los 40 dominará un concepto de crítica antitécnica o antipositivista que formará parte de un amplio proyecto de rehumanización de la crítica, paralelo al de la rehumanización del arte. Un proyecto que, como veremos, tuvo importantes consecuencias en la evolución del pensamiento crítico de Dámaso Alonso quien habiendo partido de posiciones metateóricas de indudable raigambre positivista o formalista, acabó -envuelto en el gran proyecto rehumanizador- haciendo un tour de force a la estilística y a las técnicas de investigación positiva del que nunca pudo ya salir bien parado. Pero que, además, impregnó la concepción de la labor crítica de cuantos escribieron en la década, hubieran o no mantenido esas posiciones anteriormente. Por mencionar ahora un caso, que aclare este tema, el texto de Guillermo Diaz-Plaja, titulado "Defensa de la crítica", publicado en 1.953,[55] contiene un magnífico ejemplo de teoría rehumanizadora de la crítica que parte de un rotundo "Estamos deshumanizando el saber lite-

rario"[56] y de una identificación de deshumanización y crisis y de deshumanización y técnicas positivas que enlazan claramente su reflexión con el gran proyecto rehumanizador esbozado por Giménez Caballero, a pesar de las distancias ideológico-políticas que puedan existir entre ambos autores.

En efecto, de la misma manera que el artista -se decía- no es sólo el poseedor de la técnica, del saber, sino además el inspirado que sabe utilizarla por ser poseedor de una mente superior u ojo clínico, el crítico que posee todo el valioso instrumental de la estilística no tiene nada que hacer frente al menos versado en la ciencia pero que es poseedor de la "fuerza poética" o la "raza" o de la "intuición" -noción clave de la teoría crítica de la posguerra-, que le permite elegir las "maniobras" adecuadas para alcanzar su objetivo, el alma del texto:

> El viejo menester crítico, el glorioso menester que va desde Sainte-Beuve a Menéndez Pelayo, operaba ciertamente con un instrumental mucho más tosco que el de los actuales profesores de estilística; pero en sus maniobras de asedio al alcázar de la Belleza sabía llegar al cuerpo a cuerpo con la obra de una manera total y abarcadora, en una inquisición que tendía nada

> menos que a la captura de los más íntimos resortes del alma del escritor que estaba investigando. Y éste es un saber personalísimo y un modo como de fuerza poética que distingue al crítico del que no lo es. Esta fuerza penetradora es la que hace al crítico de raza superar todas las técnicas, dejarlas atrás en una impresionante trayectoria...[57]

Tal como señalaba Maravall, la Belleza es una cuestión superior que sólo a la mente superior y no a técnicas más o menos refinadas concierne aclarar. La labor crítica experimenta así en la década que nos ocupa -y con repercusiones en las décadas posteriores- un cambio de dirección hacia lo intuitivo que es sólo una manera más de las muchas utilizadas por el pensamiento rehumanizador para reafirmar el carácter elitista de las ciencias del espíritu. Estas quedaban así reservadas precisamente a aquellos que compartían esta idea, pues todos los demás -los que reducían la literatura a una cuestión de trabajo verbal y la crítica a una técnica de investigación lingüística- corrían el riesgo de ser considerados sencillamente seres sin intuición y, por ende, sin capacidad para ejercer la labor crítica.

I.5. El modelo escorialista

Hasta aquí se han analizado las nociones que, aunque

contradictorias, y en ocasiones sofísticas, constituyen un bien trabado y coherente sistema de pensamiento sobre el arte y la belleza, cuyas fuentes pueden localizarse en las estéticas de los fascismos europeos y en el pensamiento tradicionalista español. Para completar, sin embargo, la exposición de este sistema conviene todavía entender a lo que hemos optado por denominar "modelo escorialista". "Ningún ejemplo mas resumidor de todo este libro que ese majestuoso de El Escorial", afirma Giménez Caballero ya casi al final de Arte y Estado. Y es imprescindible reparar en este carácter ejemplar que, como obra de arte, se concede al monasterio para explicarnos una de las características más llamativas de la literatura fascista española, hasta ahora, sin embargo, no mencionada: el clasicismo formal.

"Artista, Arte y Estado" titula Giménez Caballero el epígrafe donde va a exponer sus convicciones acerca de la ejemplaridad de El Escorial. Las razones que le mueven a elegir este monumento como símbolo de lo que debe ser el arte fascista español son diversas. En primer lugar, la primacía concedida a la arquitectura en esa jerarquía de las artes establecida por la estética fascista y que debía basarse -recuérdese- en la instrumentalidad o eficacia propagandística, primacía que es común a todos los estados fascistas.[58] En segundo lugar, la localización temporal de El Escorial como monumento de una época -"unos años del siglo XVI"- que se define fundamentalmente como

católica, imperial y guerrera. El Escorial sería, pues, "piedra guerrera levantada a la gloria católica e imperial de la Casa Germánica de España contra los franceses (...) y contra los herejes de Oriente y Occidente" (pp. 233-34). En tercer lugar, porque Ortega y Gasset, a quien ya hemos visto que Giménez Caballero gusta de usar como oponente dialéctico, había proporcionado una interpretación del monumento -elevado a símbolo del pasado español- que ahora era necesario combatir y negar. La interpretación de Ortega estaba contenida en "Meditaciones del Escorial"[59] y contra este texto -y, al mismo tiempo, a partir de él-, elabora Giménez Caballero su reflexión sobre El Escorial.

Para Ortega, el citado monumento -reflejo del alma "de nuestros mayores", símbolo de la "sustancia española"[60]- sería antes que nada "un tratado del esfuerzo puro".[61] Con esta expresión, aludía Ortega a la pobreza espiritual de un monumento que, por otro lado, había supuesto un enorme esfuerzo constructor. Trataba de explicar con este símbolo las causas del fracaso español por incorporarse a la historia de las naciones civilizadas y veía "el manantial subterráneo de donde ha salido borboteando la historia del pueblo más anormal de Europa" en esa mezcla de voluntad de grandeza e incapacidad para crear o asimilar nuevas ideas que, su juicio, caracterizaría tanto a España como a El Escorial:

> Somos en la historia un estallido de voluntad ciega, difusa, brutal. La mole adusta de San Lorenzo expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero a la vez, nuestra exuberancia de ímpetus.[62]

Era una crítica de España en puro sentido noventayochista, que situaba el origen de la decadencia española en el reinado de Felipe II, por cuanto éste supuso de retroceso histórico y cultural para España. El Escorial, como expresión artística máxima de ese período, era objeto también de crítica y desprecio por parte de quien se concebía como intelectual europeísta y antitradicionalista. La misma insistencia de Ortega al denominar al monumento en varias ocasiones "piedra", aludía al carácter petrificado, inmovilista del ideario al que se enfrentaba. Pero, en lugar de decir que las ideas transmitidas por El Escorial eran viejas y obsoletas, Ortega, más radical, prefería decir simplemente que El Escorial carecía de ideas:

> La arquitectura no habrá hecho descender sobre nosotros ninguna fórmula que trascienda de la piedra. El monasterio del Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia. Es un esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber. Satánicamente, este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es un esfuerzo consagra

do al esfuerzo.[63]

Se comprende pues, que Giménez Caballero se viera obligado a recordar y combatir un artículo escrito en 1.915. Podría haber admitido, sin duda, que Ortega acusara a El Escorial de contener valores tradicionalistas, pero acusarle de carecer de ideas, de ser un esfuerzo "puro", era más de lo que el antipurista G. Caballero podía soportar:

> !pues no se le ocurre pensar a Ortega que el <u>error</u> de El Escorial estuvo en ser "un tratado del esfuerzo puro"! En ser sólo "ímpetu, coraje, furor". Sin contenido ideal, sin saber para qué ni por qué se esforzaba... (p.234).

Así pues, el primer paso consiste en invertir completamente el planteamiento orteguiano. Giménez Caballero subraya no sólo que El Escorial contiene ideas y valores, sino que éstos son los que convienen a España para ser otra vez grande, y además que lo que hace falta precisamente para ello es "ímpetu", "voluntad":

> El Escorial tenía ya -de antemano-(...) todos los <u>pensamientos</u>, todas las <u>consignas</u> necesarias para navegar. Ortega, miope y ensimismado, no vio más que sus propias y personales meditabundeces. No eran pensares lo que a El Escorial le faltaban, era motor. Corazón. Furor

sacro: Fe (p.239).

Si Ortega solicitaba, con esperanza, la aparición de "una generación digna de arrancarle la chispa espiritual" a esa España-Escorial antiespiritual, violenta y tradicionalista que había descrito, Giménez Caballero va a solicitar el surgimiento de una "generación titánica" que resucite -por la fuerza o el esfuerzo- el espíritu contenido en la "piedra" escurialense:

> Ahí está España con el símbolo de su Estado supremo alcanzado un día, unos años del siglo XVI: El Escorial. Estado hecho piedra, jeroglífico esfinge. Hoy hundido en el tiempo, como en una sima desde cuyo fondo, sus torres, campanas, cruces y cúpulas, nos dan voces de angustia, de socorro, de templo sumergido, para que una generación titánica española lo vuelva a sacar a luz y a vértice de historia (p.233).[64]

Y acusaba a la generación de Ortega, "generación pacifista, intelectual y republicana" de haber traicionado el sentido profundo de El Escorial y, por ende, de España (p.234).

El Escorial se elevaba así a símbolo de una España pasada que, a diferencia de Ortega, se consideraba la cima de

la gloria española, pero también a símbolo de una España futura, que debía reconstruirse a su imagen y semejanza: "El Escorial (...) es el más soberbio Estado, la imagen más sublime y genial de lo que España quiso ser, fue y desearía volver a ser" (p.235). Estaba claro: España debía volver a ser guerrera, imperial y católica. Pero no olvidemos que El Escorial es la imagen artística de ese Estado español supremo, la idea de España hecha arte, y, por tanto, lo que el arte español deberá ser cuando España vuelva a ser la España de Felipe II. Y esto es lo más importante para nosotros; "Estilo perfecto de toda una creación" (p.238), el estilo escorialista se convierte en modelo o norma absoluta a la que el arte de la nueva época histórica del fascismo debe mirar, no sólo porque reúna en perfecta ordenación jerárquica en su interior a todas las artes ni porque estas artes, allí reunidas, sean artes de servicio al Estado -como la escultura, "no en independencias humanistas y rebeldes, sino controlada y regida por un plan general", o la pintura, "de gran formato narrativo y simbólico" o "de taller y maestría personal" (p.237)- ni, en fin, por todo aquello que hace exclamar a Giménez Caballero: "¡Qué jerarquía, qué orden, qué disciplina de todas las artes!", sino sobre todo porque su apariencia externa es la que más conviene a la expresión del genio de España:

> Yo estoy seguro que si todas las leyes emanadas de aquel reinado de El Escorial pudieran orde-

narse y plasmarse, "verse", en su jerarquía valorativa, el resultado sería sorprendente: sería como el monasterio reflejado en la alberca del jardín: sería la imagen misma y perfecta de El Escorial (p.238).

Tan rotunda seguridad sobre la correspondencia entre el genio -el espíritu o contenido invisible- y la forma -la apariencia externa, material, susceptible de ser reflejada en una alberca- puede explicarse, en estética, acudiendo a la tradición del idealismo alemán, por mucho que el autor prefiera remitirla -por aquello de no parecer moderno- a Aristóteles, San Agustín o Platón (v. p.241). En concreto, puede explicarse atendiendo en primer lugar a la definición hegeliana del arte como "forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta",[65] pues es obvio que, de acuerdo con G. Caballero, el espíritu del reinado de Felipe II se manifiesta, se ve, en la forma artística de El Escorial. No obstante, esta conformidad con la definición hegeliana del arte no no basta para explicar el clasicismo formal propugnado por el autor. Ni siquiera bastaría para explicarlo recordar que Dilthey, partiendo de esta misma definición del arte, había señalado la estrecha relación existente "entre un contenido de procedencia histórica y la forma que le corresponde",[66] pues la inseparabilidad que Dilthey establece entre forma artística y contenido histórico y que le lleva a considerar al arte como "espejo de la época",[67] dista

mucho de ser una tentativa para fijar las formas del arte, como parece serlo en la teoría de Giménez Caballero. Al contrario, su historicismo, también de raigambre hegeliana, le lleva a considerar las formas artísticas como condicionadas históricamente y, por tanto, relativas. Es más, lo que Dilthey pretendía con su reflexión estética era justamente lo contrario de una estabilización de las formas, cualesquiera que éstas fuesen; era "comprometer al poeta actual a buscar una forma y una técnica nuevas en que pueda encontrar su expresión el contenido poético de nuestros tiempos y de nuestro pueblo".[68] Repito, pues, que no basta -aunque quizás sería más interesante subrayar que tampoco sobra- la tradición estética del idealismo alemán, el concepto de materia espiritualizada o forma, tan frecuente por demás en la tradición estilística española de este siglo, para explicar el clasicismo formal de la literatura fascista. A ella deberá añadirse, en consecuencia, otro elemento explicativo que aclare el enigma, y que, a nuestro juicio, es la conversión en sentido irracionalista que del idealismo hacen las ideologías fascistas. Conversión irracionalista que consiste en la negación de la tesis hegeliana del desarrollo dialéctico del pensamiento, que ha sido en cambio el punto de partida de la reflexión estética de Dilthey.[69] Para Giménez Caballero, una forma es y ningún proceso de desarrollo puede hacerla aumentar o disminuir, de la misma manera que un contenido es y tampoco nada puede hacer-

lo cambiar; simplemente, es o no es y, si ha sido y ya no es, puede volver a ser:

> Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su genio, como yo lo llamo. Mientras lo tenga incipiente y débil, ese Estado no es. Es otro Estado falso, o simplemente informe.
>
> Y si después de haber alcanzado lo que debía alcanzar, abandona la tensión por mantener ese Estado, los estados sucesivos, alejados de ese ideal, preformal (genial), lo arrastran a abismos de degeneraciones y fracasos (p.233).

Evitemos la lectura política y hagamos una lectura estética del texto recién transcrito. El genio artístico de España habría tenido una existencia plena en El Escorial -"El Escorial es eso: El Genio de España" (p.238)-, pero después de ese momento al arte español "se le debilitó la gana de ser El Escorial" (p.235), y, como consecuencia de este abandono de tensión por ser, se habría producido ese período de crisis o decadencia en el que todas las formas artísticas, románticas, realistas, vanguardistas, habrían constituído degeneraciones del auténtico arte español, abismos de fracasos, que ahora, con la simple recuperación de la "voluntad de ser plenamente lo que se es" (p.235), pueden ser sustituidas de nuevo por la auténtica fórmula del arte español: El Escorial.

A propósito de la perennidad de las formas artísticas, de su ser permanente, elabora Giménez Caballero su teoría del "creador conservador", fórmula que pretende armonizar, conciliar la idea de que el espíritu inspirado -el alma superior del artista- se exprese en la materia y sea el núcleo del proceso creativo -principio básico de la estética idealista, que veíamos era necesario conservar para el mantenimiento de los privilegios de las mentes más preclaras- y la idea, también imprescindible, de que las formas en que ese espíritu se expresa sean inmutables, no varíen nunca. Con respecto a la primera, Giménez Caballero se permite hablar de la "inteligencia ordenadora", del "entendimiento humano", de la "imagen de la obra" que anida en la mente del artista a semejanza de la imagen del mundo que anidaba en la mente de Dios cuando lo creó, y en fin de todos los conceptos que sobre el proceso de producción del arte habría elaborado el pensamiento moderno a partir de la revolución humanista, y que Giménez Caballero no podría postular si de veras permaneciera anclado en las rancias filosofías bajomedievales (v. pp.240-42). Con respecto a la segunda, en cambio, el autor se limita a convertir a ese espíritu creador -entendido como idea interior original en las filosofías románticas- en un espíritu "conservador", cuyo principio creador, lejos de ser el de expresarse con libertad en la materia, es el de conservar las formas en que el Espíritu se expresó de una vez para

siempre. Espíritu conservador a imagen y semejanza de un Dios "creador, conservador, artista perenne" (p.242), que, en lugar de presentarse en el esplendor de su omnipotencia creadora y de su libertad como en las mitologías románticas, se presenta como un Dios poco amigo de cambios, prefiriendo no hacer uso de su infinita libertad: "Dios no creó su obra y la abandonó luego, sino que su fuerza creadora no cesa de proteger lo creado y de conservarlo en su estado" (p.242). El artista, lógicamente, no puede ser más "creador" que Dios. Así que se le permite que, a semejanza de El, ordene la realidad, invente imágenes del mundo, cree obras propias, pero al mismo tiempo se le impone que, como El, lo haga respetando "el Plan de las ideas divinas, de las formas primarias e inmutables, de las razones y de los números originarios en el espíritu divino" (p.242). El Escorial es, por supuesto, una de esas formas originarias e inmutables, la forma representativa del clasicismo cristiano.

Una vez explicadas las razones por las que El Escorial es elevado a paradigma de perfección del arte español, es preciso intentar explicar en qué consiste hacer arte a la manera escorialista.o, dicho de otro modo, cuáles son las características del estilo escorialista. No nos referimos ya a las exigencias espirituales que debía satisfacer el arte fascista, analizadas anteriormente como nociones definitorias del mismo y resumidas en la fór-

mula siguiente:"el arte sirve para revelar y difundir ampliamente los valores religiosos y nacionales del fascismo". Nos referimos ahora a las exigencias formales o estilísticas que aquéllas implicaban, de acuerdo con ese dogma de la estrecha correspondencia entre forma y contenido que acabamos de analizar, y a pesar de esa confesada -y ahora se ve que puramente retórica- hostilidad de Giménez Caballero por los preceptos o reglas para el arte.[70] Vamos a preguntarnos sobre todo, lógicamente, en qué consistían las formas literarias inmutables o escorialistas, aunque una breve alusión a lo que significó el modelo escorialista en otras artes será útil para comprender el grado de regulación formal que el mismo implicaba. Piénsese, por ejemplo, para lo arquitectónico, en ese Ministerio del Aire realizado en Madrid entre 1.943 y 1.957, que Alexandre Cirici considera "un verdadero pastiche" de El Escorial:"El mimetismo respecto a la construcción de Felipe II fue tan grande que, como hemos dicho, el pueblo madrileño llama al edificio, pintorescamente, El Monasterio del Aire".[71]

En cuanto a lo escultórico, a la exigencia respecto al tema de las esculturas, que debía consistir siempre en el tratamiento heroico o religioso -preferiblemente narrativo- de figuras humanas, a imitación de lo que Mussolini había hecho en la Vía dell`Impero en Roma, plagada de estatuas de emperadores (v. pp.125-31), acom

pañaba la norma de que los materiales empleados fueran materiales nobles como el mármol o el oro, y, sobre todo, la de la fidelidad en la representación de la figura, lejos de toda deformación simbolista o vanguardista de la misma, pero cerca, en cambio, de su deformación idealizadora, transfiguradora, lo que Giménez Caballero justificaba argumentando un concepto tan característico de la estética marxista como era el de lo "típico". Giménez Caballero reconocía el débito a los "bolcheviques", pero deformaba también el concepto convirtiéndolo en equivalente al sacrificio de las características individuales a las generales y, por supuesto, convirtiendo en características generales de su época histórica lo que sólo era un sueño de su mente: la nueva catolicidad. El imaginero compostelano Mateo funciona como modelo escultórico, equivalente a El Escorial para la arquitectura, y en él aparece ejemplificado ese concepto: "lo individual de sus modelos escultóricos lo transformaba en tipo. Lo idealizaba. Lo santificaba. Al sabio lo hacia santo. Y a la linda muchacha, Virgen María" (p.130).[72] Realismo idealizador cuyo ámbito de actuación no se redujo al arte escultórico sino que, como tendremos ocasión de comprobar, fue principio generalizado a todas las artes figurativas, incluso a la literaria, en la estética de posguerra.

En lo que respecta a lo literario, el teatro cuenta

también con un modelo absoluto: Lope de Vega. Bien es verdad que lo que admira de Lope es precisamente su "audacia (...) para romper con la rutina e innovar" (p.167), pero ello no debe despistarnos, toda vez que conocemos su hostilidad hacia las innovaciones después del Siglo de Oro. De hecho, Antonio Sánchez Trigueros ha demostrado que la publicación de un artículo de Giménez Caballero en el primer número de la revista granadina Cuadernos de Teatro determinó a los jóvenes universitarios que la habían fundado a "renovar el panorama teatral llevando a Lope como enseña" y que estos mismos jóvenes consideraban su movimiento teatral un paralelo del movimiento poético surgido en torno a la revista Garcilaso.[73]

Precisamente ahora en justa lógica deberíamos referirnos a Garcilaso y declararlo el modelo poético equivalente a Lope de Vega, al imaginero Mateo y a El Escorial. Sin embargo, esto no resulta posible. En realidad, Giménez Caballero no propone en Arte y Estado ningún modelo poético concreto pero, de existir alguno, éste sería el "juglar". No quiere saber nada de corrientes cultas de poesía, ni siquiera de las del período imperial, persuadido como está de que lo que más falta le hace al poeta actual es un correctivo en lo que respecta precisamente a su grado de cultura. Hay que tener en cuenta que Giménez Caballero no le tiene demasiada simpatía

-por extraño que pueda parecer- a las artes literarias. El "libro" aparece estrechamente ligado a las épocas de decadencia española y radicalmente desligado de la verdad católica:

> La imprenta creó el Renacimiento. Y deshizo a la Edad Media. El libro descubrió la libertad del individuo frente a la tiranía de lo colectivo. Frente al dogma bíblico: el libre examen, el libre lector, el libre pensador. Del libro nace el protestantismo, el liberalismo; nace la Revolución Francesa: la de los Derechos del Hombre. El libro triunfa como un dios nuevo durante el siglo XIX y constituye la iglesia laica de la humanidad (p.154).[74]

Claro es que, por lo mismo, el libro habría encontrado dificultades de desarrollo en países como España donde "seculares influencias dogmáticas", las del catolicismo, obstaculizaron "posibles aptitudes del español para la 'exégesis' unipersonal del libro" (p.158). No obstante, Giménez Caballero preferiría retornar a aquel tiempo de la humanidad en que el libro no existía y el saber no se extendía con él, quedando reservado, tal como también Maravall deseaba, a las mentes superiores: "Antes de que existiera el libro en el mundo existió el verbo, la palabra, el oráculo, con que los sacerdotes se transmitían de unos a otros el saber de casta" (p.153).

Pero, puesto que eso no parece posible, la desconfianza de Giménez Caballero hacia la palabra escrita le hace desear que el arte poético del nuevo tiempo sea hecho a semejanza de ése de los juglares, meros transmisores de temas tradicionales, alejados de esas pretensiones de libertad tan comunes entre los escritores cultos. El arte juglaresco, difusor de valores tradicionales en formas tradicionales, es -como el Escorial- el arte que conviene al genio de España:

> Esa característica de nuestro genio poético castellano la ha señalado certeramente Menéndez Pidal: "siempre la misma tendencia a sacar el arte de todo esoterismo y misterio de escuela, cerradamente cortesana, para entregarlo a una corriente nacional".
>
> Nuestro genio, nuestro arte, ha sido heroico-tradicional, y lo sigue siendo.
>
> Nuestros juglares épicos han valido mucho más que nuestros petrarquistas. (El subrayado es nuestro).
>
> Como hoy, nuestro lirismo -digámoslo con sereno orgullo-de cantores nacionales, de poetas de periódico, de trovadores de serventesios, de panegiristas rotativos, de predicadores apologéticos, en sermones ardientes y anchos, vale más que el de los finos vertedores del

purismo francés en ediciones de miniatura (pp. 204-5).

Como se ve, el modelo garcilasista, de presencia indiscutible en la España de posguerra, y adoptado por aquellos poetas precisamente relacionados ideológicamente con el fascismo español, no fue elaborado por Giménez Caballero, quien no manifestaba en absoluto ninguna admiración por lo petrarquistas, humanistas rebeldes al fin y al cabo, y que fuera de los juglares sólo concebía un modelo poético, reservado sin embargo esclusivamente a los inspirados, a los elegidos de los dioses, como él mismo por supuesto. Ese modelo era San Juan Bautista: "mientras un poeta no ha meditado sobre el misterio de lo bautismal en el arte, no puede tener concien cia de su propia misión en la vida, y de su función entre los hombres" (p.187). El Bautista era evidentemente quien debía revelar al resto de los poetas juglares la verdad, la tradición que debían limitarse a transmitir. Solitario, alucinado, visionario, sólo el Bautista podía llegar a las altas cimas de la poesía: "El drama del Bautista es el drama de todo poeta que llegue a la más alta cima de la poesía: ésa de la Profecía; ésa de asumir los dolores y destinos de todo un pueblo". (p.193). Revelador del Genio de España, Giménez Caballero se autoconcebía Poeta Profeta, separado de la ingente masa de cantores nacionales y trovadores de serventesios: "!Oh, padre

Juan Bautista! !Oh, santo nuestro! !Dadnos fuerzas -fuego y lluvia- para seguir tu trágico destino, envidiable...!" (p.193).

Pero Giménez Caballero no se equivocó al juzgar a los poetas. Estos, haciendo uso de una libertad de criterio que sin duda a Giménez Caballero debió de parecerle excesiva, sustituyeron el modelo juglaresco por otro que, tomado de la poesía culta, parecía más apto para la expresión de sus riquezas espirituales que el que Giménez Caballero, pretendiendo guardarse las mieles de la alta poesía para sí solo, había propuesto. Será, pues, al estudiar la elaboración de este modelo en la obra de otros autores ya más relacionados con la poesía y con la crítica literaria que Giménez Caballero, cuando demos cuenta de las características formales del mismo, aunque conviene señalar que muchas de ellas -la claridad, la sencillez, el objetivismo, el carácter tradicional de las metáforas- estaban ya contenidas en Arte y Estado.

Aquí, sin embargo, sólo haremos referencia a una de las normas del modelo escorialista que más polémicas suscitó entre los propios partidarios de imponer un modelo poético nacional. Se trata del ENTUSIASMO, exigencia que atañe sobre todo al "tono" del discurso poético. Este debía ser apasionado, ardoroso, exaltado, y ello guardaba estrecha relación con ese voluntarismo o "voluntad de ser"

al que Giménez Caballero encomendaba la misión de resucitar el sentido y la forma de El Escorial. Sólo la fe, la pasión con que una convicción tan absolutamente falta de lógica como ésa se expresase, podía dar alguna esperanza de éxito a la ingente labor propagandística que esperaba al arte del fascismo. Giménez Caballero estaba persuadido de que la misión de modelar almas que al artista había atribuido debía ir forzosamente acompañada de una especie de "exaltación divina" (p.91) que supliese la ausencia absoluta de racionalidad de sus propuestas.[75] Para explicarlo, y dando rienda suelta a su afición a las metáforas, utilizaba la imagen del maestro comparándola, casi de pasada, con la del poeta:

> Para mí, el ser conductor de almas adolescentes es arte, algo religioso. (...) Cada clase, cada lección, debe ser un esfuerzo tan apasionado como componer un poema, un artículo de periódico, un cuadro, una sinfonía. Quizá algo superior ese esfuerzo porque son almas en vivo y almas virginales, la materia en que el maestro tiene que trabajar y modelar (p.90).

Es obvio que lo que en esta imagen importa, sin embargo, no es el término comparado sino el término de comparación. Componer un poema, un cuadro, una sinfonía debía ser, de acuerdo con ella, un "esfuerzo apasionado" o,

como antes se veía, para hacer que El Escorial dejase de ser un monumento solitario y se convirtiese en un ideal colectivo era necesario el "furor sacro", el "corazón", la "fe" de una "generación titánica". Y, aunque fue esta misma generación la que, al instalarse en los puestos del poder cultural, comenzó a solicitar un nuevo tono poético más acorde con una situación en la que el "entusiasmo" resultaba ya algo innecesario y, sobre todo, molesto, el hecho de que durante mucho tiempo esta norma "tonal" fuese una consigna poco menos que ineludible y, fundamentalmente, el hecho de que su repulsa oficial sólo pudiera hacerse a costa de ensuciar las uniformes páginas de la cultura franquista de los primeros años de posguerra con el borrón de una polémica, dan cuenta del papel importantísimo que jugó la teoría elaborada por Giménez Caballero en la constitución de la primera estética del franquismo. El modelo escorialista estuvo en la base de cuanto se reflexionó sobre el arte y la literatura al menos en la primera década del franquismo y, cuando el relativo liberalismo introducido por el régimen a partir de 1.943 hizo posible la expresión de teorías distintas a las elaboradas por Giménez Caballero y otros intelectuales falangistas, éstas tuvieron que definirse por oposición a ella y haciéndole no obstante importantes concesiones. Desconocer este hecho impide explicarse ciertas características peculiares de la fisonomía de la crítica literaria española contemporánea

en un período que comprende como mínimo dos décadas de producción crítico-teórica.

En el siguiente capítulo vamos a adentrarnos en uno de los textos -quizás el más importante por la significación que va a adquirir después su autor- que contribuyeron en la posguerra a la elaboración, para la poesía, del modelo garcilasista. Mucho menos exaltado y anticonvencional que el de Giménez Caballero, este texto de Luis Rosales -que conserva toda la apariencia de un discurso teórico puro, con tan sólo una muy velada referencia al espacio ideológico-político en que el autor se sitúa- contiene, sin embargo, una concepción del arte y la belleza literarias que encierra esenciales semejanzas con la propuesta por Giménez Caballero y que nos descubre algunos elementos importantes de la estética del nacionalcatolicismo, sobre todo en lo que respecta, como antes decíamos, a sus exigencias formales.

Notas del Capítulo I

(1) Dionisio Cañas, "La posmodernidad cumple 50 años en España", El País, 28 de abril de 1985, pp. 16-17.

(2) De hecho, Giménez Caballero ha sido considerado generalizadamente el principal ideólogo del fascismo español. Desde que César M. Arconada lo calificara como "el mayor definidor del fascismo (...) en España" ("La doctrina intelectual del fascismo español, Octubre, nº 6, abril 1934, p. 22. Citado por la reimpresión anastática de Madrid, Turner, 1977), el juicio ha permanecido indeleble: véase por ejemplo Fernando Valls, La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951), Barcelona, Antoni Bosch editor, 1983, p. 11; Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, I, Madrid, Akal, 1986, p. 89. Tan sólo muy recientemente Gonzalo Santonja ha matizado la generalizada opinión destacando el papel desempeñado por el propio José Antonio Primo de Rivera en la elaboración de la teoría del fascismo español ("Los ensayistas de la nueva España", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Consejería de Educación y Cultura, 1986. p. 487). Un extenso estudio sobre la personalidad literaria y política de Giménez Caballero y su relación con el fascismo es W.E. Foard, Giménez Caballero (o la revolución del poeta), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975.

(3) Estas tesis, muy simplificadas, monopolizaron también la enseñanza de la literatura en los niveles medios. El libro de Giménez Caballero, Lengua y literatura de España y su imperio, fue en opinión de Gonzalo Santonja "el texto cuasi oficial de aquella durísima década inicial de la post-guerra" (op. cit., pp. 491-92). De la mayor vigencia de estas tesis en los niveles inferiores y medios de la enseñanza da cuenta el hecho de que a finales de la década, Torrente Ballester, compartiendo el desacuerdo ya por entonces generalizado con Arte y Estado, acierte a calificar estos libros de texto como los "más importantes y de ma

yor valor técnico y pedagógico de lo que va de siglo." (Gonzalo Torrente Ballester, Literatura española contemporánea, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949, p. 386).

(4) Ernesto Giménez Caballero, Arte y Estado, Madrid, 1935, p. 21. A partir de ahora, y con el objeto de evitar una penosa acumulación de citas a pie de página, se citarán las páginas de este libro, como en general se hará con todo el material analizado, en el propio texto. En lo que respecta tan sólo al libro de Giménez Caballero, hay que advertir también que, dadas las abundantes faltas de acentuación y puntuación, se corrigen sin advertirlo con el correspondiente "sic" que reservo para cuestiones de contenido.

(5) Alexandre Cirici, La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 56-75.

(6) Véase a este respecto Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica, Madrid, Akal, 1974, pp. 143-46.

(7) Como ha señalado Fernando Valls, si se idealizó el período medieval, fue por su papel de "puente entre la cultura clásica y la cultura cristiana" (op. cit., p. 67). La denominación "clasicismo cristiano" es, en este sentido, una denominación puente.

(8) Rodríguez Puértolas, op. cit., p. 99.

(9) A esto mismo se referiría Gaspar Gómez de la Serna ya en la posguerra, al hablar de la "hinchazón del yo" como rasgo característico del romántico (véase Fernando Valls, op. cit., p. 132).

(10) También José Antonio Primo de Rivera hablaría de la "soberbia de los esteticistas solitarios" en texto que muy oportunamente recogería Escorial en uno de sus editoriales (véase "Llamamiento, advertencia y consigna de José Antonio", Escorial, vol. III, nº 6, abril 1941, p. 5).

(11) Véase infra, pp. 361-70.

(12) Véase a este respecto José Carlos Mainer, Falange y Literatura, Barcelona, Labor, 1971, p. 24; Lucy Tandy y María Sierrazza, Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria", Madrid, Turner, 1977; y Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Ed. Prensa Española, 1973, p. 126, n. 18.

(13) Debe tenerse en cuenta que la hostilidad hacia las vanguardias es un elemento común a todas las ideologías estéticas fascistas o meramente conservadoras. En 1937, el propio Hitler pronunciaba un discurso en el que dejaba patente esta hostilidad: "Cubismo, dadaísmo, futurismo, impresionismo no tienen nada que hacer con nuestro pueblo alemán. (...) quiero proclamar que mi decisión irrevocable es la de desembarazar la vida artística alemana de esas frases..." (Fragmento de un discurso de Hitler publicado en Le Temps, 20 de julio de 1937. Reproducido en Lionel Richard, Nazismo y Literatura, Buenos Aires, Granica editor, 1972, p. 153).

(14) "Al acordarme ahora de aquellos años de Madrid, entre el 1897 y el 1905, me parece haber vivido en el infierno, y no es que las gentes fueran malas, sino que estaban inficionadas por la idea monstruosa del arte puro. 'Poeta puro quiere decir imbécil; poeta a secas quiere decir héroe', ha escrito recientemente Domingo Giuliotti. El poeta puro, en el mejor de los casos, es un esteta. Pero en el peor de los ca-

sos, es un puerco." (Ramiro de Maeztu, "La lucha por el espíritu", Acción Española, enero de 1935; reproducido en Defensa del Espíritu, Madrid, Rialp, 1958, p. 66).

(15) Ibidem.

(16) Piénsese, por ejemplo, en una vanguardia pictórica como el suprematismo o en su correspondiente literario, la poesía transmental, que habrían eliminado por completo las referencias al mundo de la objetividad, concediendo una primacía absoluta a la sensibilidad pura (véase a este respecto Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1983, pp. 263-69).

(17) Me refiero a corrientes pictóricas o literarias que, sin excluir de modo absoluto el mundo objetivo, lo deforman , bien partiendo de criterios de alogicidad o irracionalidad, como el surrealismo o el expresionismo, bien pretendiendo una radical logicidad, caso del cubismo (pueden verse los capítulos del libro citado de Mario de Micheli que corresponden a estos movimientos).

(18) En efecto, Croce aparece como principal responsable de la teoría de la "independencia del Arte, del fenómeno estético, de la expresión artística" y de la "política estética" que estas teorías conllevan, es decir, de teoría y "política" estéticas liberales (pp. 80-81). La elección de Croce como antagonista teórico se debió, probablemente, al eco que sus teorías estaban teniendo en toda Europa en la naciente estilística, a la que, como se verá, tampoco es adepto Giménez Caballero.

(19) La imagen, por supuesto, no es original. El propio Croce, curiosamente, es uno de los teóricos que la utilizan cuando, protestando contra la ausencia de "alma" o de "fondo" en la poesía nacida de las teorías del arte por el arte, señala que falta "el amor y, con el amor, la capacidad de dar a las propias obras la verdad y la belleza..." (Benedetto Croce, La poesía, Buenos Aires, Emecé, 1954, pp. 62-63).

(20) Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en Ensayos de Lingüística General, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 353.

(21) Benedetto Croce, Breviario de Estética, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 53.

(22) Véase n. 10. También Hitler había afirmado en Mein Kampf: "hay que poner la producción artística al servicio del Estado y de la idea de cultura moral" (Citado por Lionel Richard, op. cit., pp. 56-57).

(23) Véase a este respecto Ignacio Henares, Romanticismo y Teoría del Arte en España, Madrid, Cátedra, 1982, donde, para un crítico romántico -E. de Ochoa-, se explican las razones de esta nostalgia por la época del artesanado (véase especialmente p. 25).

(24) Citado por María Sferrazza, "Ernesto Giménez Caballero en la literatura española desde la Dictadura a la República", en Lucy Tandy y María Sferrazza, op. cit., p. 110.

(25) Gabriel Ureña, Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959, Madrid, Istmo, 1982, pp. 103-105. El texto en cuestión es de Joaquín Ruiz Gi-

ménez: "Arte y Política", C.H.A., nº 26, feb. 1952, (reproducido en el libro de Gabriel Ureña, pp. 357-61, por donde cito).

(26) op. cit., p. 360. Transcribo literalmente ahora: "Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y de trascendencia, pero no imponiéndose los desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida."

(27) Por demás, la vinculación que establece Ruiz Giménez entre esta trilogía y la generación del 36 -"La Generación del 36 ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza"- acotaba ya el significado de estas nociones abstractas (ibidem).

(28) Cfr. n. 18 en lo que respecta a la aversión hacia la estilística.

(29) Los criterios de persuasión, no obstante, no estuvieron nunca completamente excluidos de la retórica fascista. El mismo Goebbels había señalado en 1933: "practicar una política cultural alemana implica la necesidad de concentrar a los interesados para inculcarles la voluntad común de tender hacia los fines fijados..." (citado por Lionel Richard, op. cit., p. 72). Cfr. el contenido de este texto con el de Ruiz Giménez reproducido en n. 26.

(30) Véase Rogelio Rubio, "Thomas Carlyle y la figura del héroe", Revista de Occidente, nº 46, marzo 1985, pp. 7-15.

(31) V. García de la Concha, op. cit. pp. 29-33.

(32) Una primera versión incompleta se publicó en 1924 en el diario El Sol. Aquí se utiliza José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985. Sobre este trabajo de Ortega puede verse Fernando Lázaro Carreter, "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset", ROcc, nº 48-49, 1985, pp. 189-209 y José Portolés, Medio siglo de filología española (1896-1952), Madrid, Cátedra, 1986, pp. 141-42.

(33) Guillermo Carnero, "La generación de 1936...hasta 1939", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., p. 46.

(34) op. cit., p. 43.

(35) V. García de la Concha, op. cit., p. 28.

(36) op. cit., p. 32.

(37) Ortega y Gasset. op. cit., p. 54.

(38) op. cit., p. 20.

(39) op. cit., p. 50.

(40) En una de sus poco "doctas" expresiones, Giménez Caballero lo califica de "teorizante de estas teorías entre nosotros" (p. 36).

(41) José A. Maravall, "De una cultura de progreso a una cultura de la vida", ROcc, vol. XLIII, marzo 1934,

p. 300.

(42) op. cit., pp. 297-98.

(43) Ortega y Gasset, op. cit., p. 14.

(44) Wilhelm Dilthey, Poética, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 5-6.

(45) J.A. Maravall, op. cit., p. 311.

(46) op. cit., p. 298.

(47) También la música se habría deshumanizado cuando las "masas" empezaron a disfrutarla: "Millones de esclavos, proletarios de todos los países -que antes escuchaban los conciertos tras las verjas del Palacio en fiesta- se apoderan de la música como del derecho al voto. ¡Y ahí está Rusia para repartir el botín! Para hacer estallar la revolución infernal del rumor, nuevo monstruo lírico. ¿Queríais -¡oh europeos insaciables!- deshumanizar, rumorizar, masivizar, objetivar la música. ¿Maquinizar el alma?
Ahí tenéis el castigo: la música monumental, proletaria, de Moscú." (p. 142).

(48) Véase a este respecto Umberto Silva, Arte e ideología del fascismo, Valencia, Fernando Torres editor, 1975, p. 248. U. Silva habla aquí de la consideración de Le Corbusier, junto con Mies Van der Rohe, como arquitecto fascista en la teoría arquitectónica del fascismo italiano y pone como objeción a la misma el que "en la realidad concreta de las obras y de sus autores, nada hubiese más alejado del ascetismo abstraccionista, del inmoralismo del capital de la época fascista.".

(49) J.A. Maravall, op. cit., p. 300.

(50) Ibidem.

(51) op. cit., p. 309.

(52) Cfr. Bertolt Brecht, El compromiso en la literatura y el arte, Barcelona, Península, 1975, p. 259. Brecht recuerda que la ciencia "está demasiado vinculada a una clase que, sólo en campos muy determinados, saca provecho del saber, y en otros muchos saca provecho de la ignorancia.".

(53) Citado por Antonio Regales, Literatura de agitación y propaganda, Madrid, Ed. de la Torre, 1981, p. 61.

(54) Véase Umberto Silva, op. cit., pp. 167-68.

(55) Guillermo Díaz-Plaja, Defensa de la crítica y otras notas, Barcelona, Barna, 1953. Reproducido en Ensayos sobre literatura y arte, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 383-96. Aquí se cita por la edición original.

(56) op. cit., p. 13.

(57) op. cit., p. 14.

(58) Véase U. Silva, op. cit., pp. 250-54, sobre la primacía de la arquitectura en el fascismo italiano; L. Richard, op. cit., p. 156 y Berthold Hinz, Arte e ideología del nazismo, Valencia, Fernando Torres editor, 1978, pp. 281-303, sobre lo mismo en la es-

tética del nacionalsocialismo; y Alexandre Cirici, op. cit., p. 120, sobre la identificación fortísima del régimen franquista con la arquitectura.

(59) Véase José Ortega y Gasset, El Espectador, VI, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 167-87.

(60) op. cit., p. 179.

(61) op. cit., p. 180.

(62) Ibidem.

(63) op. cit., p. 178.

(64) También en la Italia fascista el problema de los modelos arquitectónicos se planteó en términos de recuperación de lo antiguo. La visión de El Escorial como monumento hundido, solitario, que da voces de socorro sin ser escuchado, guarda, por otra parte, estrechísima relación con la consigna de la "liberación de los monumentos" que fue ligada en Italia a esa recuperación. Véase U. Silva, op. cit., p. 251. También Hitler hablaba de la "solitaria grandeza de nuestras catedrales" (véase Berthold Hinz, op. cit., p. 290).

(65) G.W.F. Hegel, Introducción a la estética, Barcelona, Península, 1971, p. 15.

(66) W. Dilthey, op. cit., p. 205.

(67) op. cit. , p. 208.

(68) op. cit., p. 220.

(69) Véase a este respecto Georgy Lukács, El asalto a la razón, Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 83.

(70) Véase supra, p.

(71) A. Cirici, op. cit., pp. 129-30.

(72) Nótese de qué manera tan opuesta define Bertolt Brecht el concepto de lo típico: "Son históricamente significativos (típicos) las personas y los acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuentes por término medio ni los que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable)." (Bertolt Brecht, op. cit., p. 409).

(73) Antonio Sánchez Trigueros, "Notas sobre dos revistas de teatro granadinas", en AAVV, Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1979, p. 325.

(74) Alexandre Cirici, al tratar de explicarse la gran importancia que adquieren las artes visuales en los sistemas fascistas, da quizás en la clave de la desconfianza de Giménez Caballero hacia la literatura: "el vehículo verbal -dice Cirici-, por más que se le fuerce con abundantísimos refinamientos semánti

cos y filigranas de ambigüedad, conserva siempre una fuerte relación con la lógica y con la razón en general." (op. cit., p. 24).

(75) Piénsese que se está relacionando la acepción más frecuente del vocablo "entusiasmo" -'exaltación y fogosidad del ánimo'- con la que corresponde a su origen etimológico- 'inspiración divina'. Seguramente fue esta doble acepción la que motivó a preferir este término sobre otros como "coraje", "ímpetu", etc., para designar en la posguerra esa exigencia del arte fascista.

II. EL MODELO GARCILASISTA

II.1. Consideraciones generales

Se conmemoraba en 1.936 el cuarto centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega, y fue ésta ocasión inmejorable para que una crítica literaria que encarnaba todos los prejuicios estéticos contra los principios vanguardistas de la última poesía española, lo eligiese como símbolo de significación opuesta al de Góngora, definidor por tanto de posiciones poéticas distintas a las que habían sostenido los poetas del 27. El texto de Luis Rosales, titulado "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española", que aparecía publicado en mayo de ese año en la revista Cruz y Raya,[1] representa mejor que ningún otro el carácter polémico del modelo garcilasista, a pesar de que, a diferencia de otros muchos que se publicaron por las mismas fechas, no verse exclusivamente sobre la figura de Garcilaso, o quizás a causa de eso mismo, ya que el texto se nos presenta como un estudio de las características estéticas del período clásico de la poesía española en comparación con los de toda la poesía española posterior a partir de Góngora, del que resulta la elevación del primero -representado por "San Juan, Garcilaso y Fray Luis, los grandes poetas españoles" (p. 80)- a modelo respecto del cual el tipo de poesía representada

por Góngora sería tan sólo una degeneración. El hecho de que sea Góngora precisamente el poeta que sirve para ejemplificar la degradación o decadencia del modelo poético español no es casual, sino altamente significativo de esa tendencia de la generación del 36 a definirse por oposición a la estética de la generación del 27.[2]

La elección de este texto entre cuantos se publicaron por esas fechas sobre Garcilaso obedece, además, a otros factores importantes. Por ejemplo, no puede olvidarse que el libro de poemas Abril publicado por Rosales un año antes, en 1.935, ha sido considerado el libro que inaugura el garcilasismo de la generación del 36.[3] Tampoco debe descuidarse el hecho de que Rosales era ya por entonces militante falangista ni tampoco que colaboraba en la revista Cruz y Raya, que dirigía José Bergamín con el principal objetivo, a decir de Cernuda, de renovar las posibilidades creadoras e imaginativas del catolicismo.[4] Esta revista, de cuya "política católica y dañina" hablaría Miguel Hernández en 1.935 como sinónimo de hacer "cosas al servicio de Dios y de la tontería católica",[5] fue el principal cauce de expresión en la preguerra de unas posiciones estéticas, las representadas por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, que sin contener la agresividad política de las propugnadas por Giménez Caballero y sin incluir conceptos tales como el de "propaganda" para referirse al arte, pudieron no obstante entrar a formar parte del frente común contra la estética moderna y contemporánea que encabezó -durante un breve lapso de tiempo al menos- la estética de Giménez Ca-

ballero, y más aún disputarle a ésta el puesto director una vez acabada la contienda civil. Les diferenciaba de ella, además de esa ligera precaución de no mezclar conceptos como arte y propaganda, una más alta consideración del discurso poético que como ya se ha adelantado, les impide acogerse del todo al modelo épico-juglaresco impuesto por Giménez Caballero.

El modelo lírico garcilasista se nos presenta, pues, como modelo doblemente antagónico. Por un lado, como ya se ha visto, surge como signo definidor de la generación del 36 para enfrentarse a la estética gongorina de la generación del 27 y, con ella, a todas las herejías poéticas de la modernidad; por otro, y ya en el propio seno del falangismo, surge para enfrentarse o, al menos, para corregir el modelo poético elaborado por Giménez Caballero. La alternativa propuesta era fácilmente inteligible ya que, aunque los períodos históricos de El Escorial y de Garcilaso no se correspondiesen, el modelo garcilasista reunía las condiciones exigidas por el modelo escorialista global. La poesía de Garcilaso era imperial y católica como el monumento y, como él también, estaba construida con arquitectura clásica, serena. Había sido un error de Giménez Caballero considerar que toda poesía culta se apartaba de la ortodoxia, y enmendarlo para dar mayor coherencia al sistema estético propuesto por la Falange fue obra, entre otros, de Luis Rosales, quien, a lo

largo del ensayo, como vamos a ver seguidamente, intentará demostrar que la poesía del período clásico, la de los líricos petrarquistas despreciados por Giménez Caballero, contenía quintaesenciadas todas las exigencias de la "nueva" estética española. El ensayo de Luis Rosales puede leerse también, en consecuencia, como el primer ejemplo que el presente trabajo proporciona de esa actitud crítica que tiende a presentar la historia de la literatura a la medida de ciertas tesis imprescindibles para la constitución de la estética fascista. Considerar, como lo hace Rosales, que toda la poesía española desde Góngora hasta el siglo XX constituye un bloque estético homogéneo frente a la poesía renacentista, "la poesía más genuinamente española" (p.69), no puede entenderse lógicamente más que como una deformación que servía para imponer el mencionado modelo garcilasista entre todos los que podía proporcionar la historia de la literatura española. El hecho de que barroquismo, romanticismo, realismo y poesía pura aparezcan explícitamente negados como estilos genuinamente españoles confirma esa opinión y nos permite plantearnos ya la importante cuestión de cuáles eran los componentes que, atribuidos por Rosales a la poesía renacentista, trazaban una frontera tan bien definida con respecto a todas las herejías poéticas. Responder a este interrogante supone un intento de conocer cuáles eran las exigencias que la estética clasicista, cuya elaboración estamos analizando en el período anterior a la Guerra Civil española, imponía

al discurso poético siempre en el marco de una teoría autoritaria que, como se ha visto al hablar de Giménez Caballero, no se complacía demasiado en el principio de la libertad formal del artista.

II.2. Los componentes del modelo poético clasicista

II.2.1. El sentido de la realidad

Luis Rosales caracteriza, en primer lugar, a la poesía renacentista por ser una poesía en la que están presentes los "mil aspectos de la vida dolorosa y diaria" (p.71), en la que la "presencia de la naturaleza y de la vida" (p.72) brindan al discurso poético un valor representativo que estaría ausente de otras maneras de hacer poesía. Este valor de la poesía renacentista, que acaba definiéndose como el "sentido de la realidad, puramente español" (p.72) -muy en la línea de Giménez Caballero cuando hablaba de "ese sentimiento de realidad, de humildad" que, a su juicio, debía ser un elemento constitutivo del nuevo gusto colectivo[6]- no consiste, pues, en lo que al discurso poético se refiere, sino en privilegiar, tal como ya había demandado Giménez Caballero, la función referencial del lenguaje en la concepción del mismo. De este modo, "la representación del objeto sensible" (p.72) se convierte no sólo en el requisito imprescindible para acabar con las tendencias vanguardistas en

pintura, sino también en requisito que, aludiendo a la finalidad representativa del lenguaje, se impone al discurso poético como antídoto contra determinadas corrientes poéticas que habrían desafiado esa característica del arte genuinamente español, conduciéndolo así a su decadencia. Entre ellas, cómo no, se encontraría el Romanticismo. Rosales, muy distante aún del tiempo en que abrazaría el modelo neorromántico de la posguerra, caracteriza al romanticismo como movimiento esencialmente opuesto al espíritu poético español, debido precisamente "a la fina sensibilización, quebrada en mil matices, a la imprecisión del claroscuro, y a la huida insistente de la realidad" que, a su juicio, lo caracterizan (p. 72). Si se observa bien, se trata de la misma acusación de "subjetivismo" que Giménez Caballero dirigía al arte romántico la que hace a Rosales desconfiar de una poesía en la que los contornos de los objetos, cuando aparecen, lo hacen difuminados, borrosos, en la que se dificulta, en definitiva, el reconocimiento del referente lingüístico. Su aversión a dicho movimiento le lleva incluso a negar que éste se haya dado en España tal como se habría dado en otros países europeos, formulando como pregunta lo que en realidad es su tesis -"¿Por qué carece España de una poesía puramente romántica?"- y otorgando como respuesta a la misma la persistencia de ese sentido de la realidad característico del espíritu poético español hasta en "el más puro de nuestros poetas románticos", es

decir, en Bécquer (p.72).

Pero el romanticismo no sería el único ni el más importante entre los movimientos poéticos opuestos a ese sentido de la realidad propio de la poesía española. Mucho más antagónico a él aparecería "la llamada poesía pura", en la que la presencia de la realidad no sólo habría perdido sus precisos contornos sino que habría quedado subordinada a los valores formales del lenguaje poético, subvirtiendo, pues, de forma radical, la que se ha considerado la característica más genuina de la poesía española. Aquí, en la poesía pura, lo importante es el "encanto" material o sensorial del lenguaje y no el referente extralingüístico:

> Existe en poesía un encanto creado por el hombre, por la voluntad del hombre, que brota del enlace de las palabras por secreta y profunda afinidad entre ellas. Esta afinidad puede darse vinculada a muy diversas particularidades de la palabra: su sonido, su temperatura emocional, su relieve plástico o su capacidad de representación y de sugestión. Es este encanto el que se ha querido aprehender últimamente por la llamada poesía pura (p.73).

Luis Rosales opone a esta estética que privilegia los valores fonéticos, plásticos o emocionales de la

palabra poética una estética que hace residir la "belleza" de un poema en el sentido, o, como prefiere decir, en lo que "le es conferido a la poesía desde fuera de ella" (p.74). La belleza poética se define, pues, como algo distinto al mero "placer estético" o "encanto", pues mientras éste residiría en "la armonía de los elementos que constituyen el verso" (p.74), aquélla descansaría en "la referencia de todos estos elementos" a un sentido de la realidad (p.71). Sólo cuando este sentido tiene presencia en el discurso poético puede hablarse de "logro estético de un poema" (p.71).

Sin embargo, mucho más interesante que esta referencia directa al que, sin duda, es el verdadero término de comparación del modelo garcilasista -la poesía pura-, lo es la referencia que se expresa indirectamente, a través del análisis de las características estéticas del Barroco cuya comparación con las del Renacimiento constituye, como se ha dicho ya, el núcleo del ensayo. Se trataría de demostrar que en la poesía de Góngora estarían ya de alguna manera contenidos los elementos que iban a posibilitar la progresiva decadencia de la poesía española hasta conducirla al estado de poesía pura en que se la iban a encontrar los garcilasistas. Entre esos elementos, por supuesto, se encontraría la pérdida del sentido de la realidad, es decir, de esa naturaleza esencialmente referencial del lenguaje poético del Renacimiento. Es muy signi

ficativo comprobar que se atribuye a Góngora algo tan contemporáneo como la autonomía de la intención estética: "Es la primera vez -dice Rosales refiriéndose a la poesía gongorina- que aparece con plena consciencia una voluntad de arte, una intención poética señoreando el mundo con esta autonomía." (p.87). Y que, en definitiva, se caractericen los efectos de esta nueva autonomía estética como un dejar de mirar el mundo para comenzar a mirar a la propia poesía:

> Hay una poesía que mira al mundo y otra que mira a sí. Toda época clásica tiene estos dos aspectos, estas dos perspectivas distintas. Son las épocas de la visión y las épocas de la palabra (p.92).

Es obvio que a Góngora se le interpreta desde las coordenadas teóricas de la estética pura contemporánea y no desde las claves de su propio sistema estético. Debe vérsele, pues, como un símbolo de las posiciones estéticas contemporáneas a las que la estética clasicista se opone, y no como un poeta del Barroco. Góngora representa el papel de moderno esteticista "ensimismado" que brinda unidad a su mundo poético exclusivamente por "su constante ordenación final a la belleza" (p.85), y que insiste en el carácter lingüístico de la poesía: "La poesía para él es cosa estrictamente de lenguaje, de pa

labras." (p.86). Lo importante es dejar sentado que en esta actitud que privilegia los valores lingüísticos, sensoriales, estéticos de la poesía, olvidando la que a juicio de Rosales es la esencial finalidad representativa o referencial del lenguaje poético -nunca descuidada en la poesía renacentista de San Juan, Garcilaso y Fray Luis-, estaría el origen -uno de los elementos originarios- de la decadencia poética española. De ahí que los tres grandes poetas españoles elevados al rango de modélicos aparezcan caracterizados justamente por la actitud absolutamente opuesta a esa extrema valoración de lo lingüístico, de lo estético en poesía: "San Juan, Garcilaso y Fray Luis, los grandes poetas españoles, no crearon un estilo" (p.80); y, ahondando en el significado de tan extraña afirmación: "un poeta como San Juan -explica Rosales- no tiene estilo en cierto modo, no tiene voluntad de arte" (p.81). Lo único que le interesa a estos poetas es dejar constancia de su visión de la realidad; lo que les importa no es tanto la palabra como su referente:

> La palabra para ellos también es visión. Quiero decir que lo importante en su actitud poética es el momento anterior al nacimiento de la palabra, lo importante es la presencia de las cosas (p.80).

No es extraño, pues, ni desde luego casual, que el lenguaje de estos poetas modélicos se caracterice como

"colmado de amor, olvidado de sí y entrañado en las cosas" (p.80). Si recordamos lo que el vocablo "amor" significaba en el sistema estético elaborado por Giménez Caballero, descubriremos una profunda semejanza entre éste y lo que Rosales llama el "sentido de la realidad". Un lenguaje olvidado de sí mismo, ocupado sólo de transmitir contenidos, de comunicar visiones de la realidad extralingüística -natural o vital, tal como se veía al comienzo de este parágrafo-, era, como veíamos, la primera e indispensable condición para una poesía que aspiraba, sobre todo, a ser revelación.[7] El siguiente apartado nos servirá para demostrar que también en la teoría de Luis Rosales el "sentido de la realidad" es el primer paso para sostener una concepción de la poesía como difusora de un contenido revelado -i.e., normativo.

II.2.2. El sentido del misterio

El hecho de que, como acabamos de ver, la estética clasicista haga hincapié en los referentes objetivos o realès a que debe orientarse el lenguaje poético así como todos los lenguajes artísticos, ha llevado a muchos autores a considerar el "realismo" como característica definitoria de la poética de la generación del 36. Por citar sólo el caso más reciente, ahí está la autorizada opinión de G. Carrero, quien cita el "realismo" como componente indiscutible de la poética rehumanizadora de di

cha generación.[8] De ahí que sea tanto más sorprendente encontrar en el texto de Luis Rosales -al que estamos considerando como uno de los elaboradores de dicha poética- una afirmación que, como la que sigue, da tan rotundo mentís a la citada interpretación de la estética clasicista en términos de realismo: "Nada tan lejos de mi ánimo como aceptar el llamado realismo español. Hablo de realidad y no de realismo" (p.99, n. 1).

El rechazo del término "realismo" por parte de Luis Rosales para designar su posición estética obedece a varias razones, que podemos explicar con la ayuda de Berthold Hinz, quien ha reflexionado sobre el mismo tema para la estética del nazismo. Berthold Hinz señala que la ideología estética del nacional-socialismo no utilizó nunca el concepto de realismo para autodesignarse -a pesar de que mantuvo una relación indiscutible con él- fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, porque el realismo, sobre todo a causa de la composición de la palabra, había sido incluido entre los difamados "ismos"; en segundo lugar, porque el concepto había sido acaparado por la discusión surgida en el seno del arte y de la literatura socialista, transformándose, por tanto, en algo inservible para el nazismo.[9] Habría que añadir, quizás, a estas dos razones señaladas por Hinz otra todavía mucho más decisiva y evidente: el concepto había servido sobre todo para designar una corriente artística del si

glo XIX, considerado como el siglo de las mayores herejías estéticas. Y, relacionado con ella, todavía otra mucho más importante, que nos es sugerida por el propio Luis Rosales cuando, al tratar de explicar la diferencia establecida por él entre "realidad" y "realismo", dice: "Dios se encuentra en la realidad y en el realismo no" (p.99, n.1). Se trata, pues, de que Luis Rosales, y con él la estética clasicista, maneja un concepto de la realidad -que localiza en la poesía más genuinamente española- del que no queda excluido, como ocurre en cambio en el realismo herético del siglo XIX, el componente sobrenatural, extrasensorial, que el autor resume como "misterio". Aceptar la porción de misterio que existe en lo real supone admitir que existe igualmente una porción de radical incomprensibilidad o incognoscibilidad en esos mil aspectos de la vida y de la naturaleza que el arte, por otro lado, debía representar con absoluta fidelidad a sus contornos sensibles:

> el misterio no se crea por el hombre, el misterio está ahí, y consiste, precisamente, no en lo que el hombre no comprende, sino en aquello que constitutiva y esencialmente no puede comprender (p.75).

Lo más importante, sin embargo, es que la consideración de estos aspectos misteriosos de la realidad no con

ducen en la poesía española del período clásico a un alejamiento de los aspectos sensibles de la misma por parte de los grandes artistas. Muy al contrario, se insiste en que las dos dimensiones -sensible y misteriosa- de lo real deben buscarse atendiendo sólo a lo visible, en la sola dimensión de lo terrenal. El espíritu español sentiría una "necesidad irrecusable de afirmar los pies, de afianzarse en la tierra" (p.70), y, sólo así, afianzado en los datos de la realidad exterior, acometería . "el esfuerzo doloroso y constante por ahondar en la realidad, por entrañarse en ella, colmándola de luz para hallar el misterio" (pp. 69-70). Se consagra así, pues, como característica del modelo clasicista, elaborado a imitación de los grandes poetas españoles, un principio que, a pesar de las reservas de Luis Rosales hacia el término, podríamos calificar como "realista", si entendemos por tal la actitud que procura, en arte, reproducir fielmente lo real-empírico y, en literatura, privilegiar la función referencial del lenguaje.[10]

Y, sin embargo, parece obvio que la exigencia de atender a los aspectos incognoscibles de lo real, a lo que Rosales llama el "misterio", tendrá que producir algún tipo de efecto o consecuencia perceptible en el modelo poético que estamos intentando caracterizar. Ese efecto es el "orden", la "unidad" de sentido a la que todos los elementos de la realidad reproducidos en el arte están referidos: "Hay que mostrar el mundo a plena luz, pa

ra que (...) la naturaleza muestre en su ordenación la armonía del misterio" (p.75). Se halla, pues, el misterio cuando, al ahondar en la realidad aparencial, se encuentra la "ordenación" que esa voluntad sobrehumana ha decretado para ella. La insistencia en que el artista reproduzca lo terreno obedece, en consecuencia, a la importancia de que el "orden" establecido aparezca, se haga visible en la vida diaria. El logro estético del poeta clásico consistió, precisamente, en hacer visible esa ordenación deseada por Dios para lo humano y natural, esto es, para todo lo terreno, mediante la referencia de todos los elementos que constituían su poesía a la "pura unidad integradora" (p.71):

> La poesía descansa en el misterio que hace existir las cosas y las aúna, porque toda realidad se evidencia en misterio desde una determinada perspectiva, y todo en el misterio es unidad. El es la unidad de la naturaleza y descansa en sí mismo y no hay posible alteridad en él. Y es por esto que en el descanso de la naturaleza, todas las cosas nos muestran su secreta afinidad o, mejor dicho, su entereza, su unidad absoluta en el misterio (p.71).

Si nos preguntásemos ahora en qué consistía el orden, el sentido único de la realidad que transmitía la poesía

clásica modélica, o, lo que es lo mismo, según acabamos de leer, en qué consiste la interpretación del mundo que la misteriosa voluntad sobrenatural habría convertido en la única perspectiva -sin posible alteridad- desde la que mirarlo e interpretarlo, la respuesta sólo puede ser una: La Verdad Eterna. Lo que la naturaleza y la vida deben, pues, mostrar al poeta que las contempla intentando no quedarse en la superficialidad empírica sino ahondar en su significado, es precisamente la existencia de esa Verdad a la que el ser humano debe subordinar su raciocinio e incluso sus sentidos, si lo que éstos contemplan no coincide con ella: "La poesía no descansa en la apariencia radical de las cosas, descansa en su unidad". (p.70). La belleza, la dignidad de la poesía residen en este conformarse a la Interpretación Única de lo real tratando al mismo tiempo de no deformar demasiado su apariencia:

> Todo el mundo poético está siempre organizado y referido en torno a una unidad superior que no puede colmar y que confiere a las cosas, dentro de ella, la inagotable dignidad de su rango poético. Por esto una vez conseguido el logro estético de un poema, es decir, la referencia de todos sus elementos a esta pura unidad integradora, aparecen realzados de belleza mil aspectos de la vida dolorosa y diaria (p.71).

Esta es, pues, la segunda condición que la estética clasicista impone a una obra para que pueda ser considerada digna y bella, es decir, para que pueda ser objeto de valoración estética. Si en el anterior apartado veíamos que era condición imprescindible para la belleza la presencia de un contenido reconocible en el arte, fuera de cualquier tipo de experimentalismo de tipo subjetivista o formal, ahora se nos aparece una segunda condición igualmente indispensable: el contenido transmitido por el arte no puede ser cualquiera, sino sólo y exclusivamente el conforme a la Verdad Unica cuyo origen se sitúa en una Voluntad ajena al hombre y que el hombre no puede explicarse, aunque deba, en cambio, subordinarse a ella. Ambas condiciones, la de sujetarse a las apariencias de lo real -huyendo de los extremismos subjetivistas y de la indiferencia del arte autónomo hacia la realidad exterior- y la de sujetarse también a la Unidad interpretativa, son ejemplificadas por la poesía española del período clásico que, precisamente por estas dos sujecciones, es calificada como modélica. Lo que ello supone, lógicamente, es condicionar al arte contemporáneo para que transmita la misma "verdad" que transmitía el arte de ese período o, lo que es lo mismo, imponerle un modo de representación del mundo y sus fenómenos que, amén de implicar elementos ya no pertenecientes o relativos al objeto sino al modo de pensar del artista -lo que no lo diferenciaría mucho de otros realismos-, es el

modo de representación que pertenece a una época histórica cuatro siglos anterior a la época desde la que Rosales escribe y que, a pesar de ello, se considera la Unica, la Verdadera, la Real, etc. Qué duda cabe de que, si no encontráramos otros nexos de unión entre Luis Rosales y la estética del fascismo, éste que acabamos de describir, y que está tan relacionado con esa concepción irracionalista de la historia del arte que detectábamos en Giménez Caballero, bastaría para afirmar el parentesco entre ambos. Por otra parte, cabe recordar que este intento de resucitar estéticamente el período clásico de la poesía española va íntimamente ligado en estos años, mediada la década de los 30, a un proyecto político de resurrección de la España imperial y católica que, aunque no sea mencionado explícitamente por Rosales, tenía que ir implicado necesariamente por su reflexión estética. Piénsese que tan sólo tres meses antes José F. Montesinos ha publicado un artículo-homenaje sobre Garcilaso de la Vega, donde establecía un paralelismo perfecto entre la época histórica de Garcilaso, "el decenio más dramático del Imperio", y la que entonces vivía España. En semejante contexto, el artículo de Rosales cobraba una significación especial y venía a adscribirse a la corriente representada fundamentalmente por los intelectuales de Acción Española -Ramiro de Maeztu, Giménez Caballero-, al entender la historia de España -y de su arte- como la de un pueblo de tradición católica unitaria,

cuya grandeza y cuya decadencia se habrían producido al compás de la grandeza y de la decadencia de su catolicismo.[11] De ahí que los únicos versos de Garcilaso citados por Luis Rosales para ejemplificar lo que viene diciendo acerca del sentido de la realidad puramente español sean precisamente aquéllos de la Egloga I -"Divina Elisa, pues agora el cielo, con inmortales pies, pisas y mides"- que hablan de la fidelidad del poeta a la interpretación católica de la vida, ignorando, por supuesto, los muchos que en la misma égloga hablaban de ciertos elementos paganizantes y humanistas que negaban ya relativamente esa interpretación.

Y de ahí también que, forzado por su elección de Góngora como símbolo del inicio de la decadencia poética española, tenga que negar a la poesía culterana la presencia de ese sentido del misterio lo mismo que antes le negaba la del sentido de la realidad. No se trataría, sin embargo, de convertir a Góngora en un trasunto de poeta "rebelde" -romántico o realista- que hubiera cometido la osadía de insinuar una interpretación de la realidad ajena a la católica: "No es (...) su originalidad -nos tranquiliza Rosales- el traer hasta nosotros una nueva visión del mundo" (p.85). Se trataría más bien, después de dejar fuera de todo posible cuestionamiento la ortodoxia de la visión del mundo gongorina, de demostrar que el esteticismo que antes se le atribuía -esa posición

artística que se ordenaba a la belleza y se preocupaba fundamentalmente por el estilo, por el lenguaje- es un elemento herético que rompe el orden y la unidad de la poesía clásica incluso cuando es practicado por poetas de cuya fidelidad a la interpretación normativa de la realidad no pued caber duda. La poesía de Góngora sería, en consecuencia, la primera poesía española que rompe la "perfecta unidad" conseguida por la poesía de Garcilaso (p.87), y tal ruptura no se debería a ningún elemento del contenido, a ninguna heterodoxa afirmación sobre la vida o la muerte que pudiera transmitir dicha poesía, sino tan sólo a una heterodoxia estética, porque, si bien Góngora no representa un modo distinto de mirar el mundo con respecto a Garcilaso, sí que representa, en cambio, un "modo especial de mirar la poesía" (p.78).[12]

Ya sabemos en qué consiste ese modo especial de concebir la poesía. De acuerdo con la interpretación que, en clave de estética contemporánea, nos ofrecía Rosales sobre la poesía gongorina, ésta se caracterizaría por no estar orientada especialmente al referente sino al mensaje, o como dice Rosales con lenguaje mucho más místico que el de Jakobson, porque en ella aparecen "el espíritu y la carne con voluntades artísticas propias, autónomas, independientes". (p.89). Y es que, de la misma manera que para Rosales existen sólo dos maneras de ver el mundo -la católica o verdadera y la no católica o falsa-, existen

también sólo dos maneras de ver la poesía: "Toda poesía se organiza exclusivamente desde el misterio o desde el estilo" (p.81); y, en este radical dualismo, es obvio que la primera manera de verla es la que está situada del lado del Bien y de la Verdad, mientras que la segunda estaría situada del lado del Mal y de la Herejía. Góngora, que acierta a ver el mundo de acuerdo con la norma, no habría acertado, en cambio, a ver la poesía correctamente y cometería, pues, herejía estética. Su poesía, a diferencia de la de Garcilaso, no descansaría en el misterio, no se esforzaría por referir todos sus elementos a la unidad de sentido, y no cumpliría, pues, el mandato de la Voluntad Superior que, en cuestiones de estética, habría decretado lo siguiente: la carne -el lenguaje, la forma, el estilo- debe servir al espíritu -el contenido, el sentido, el misterio. Muy al contrario, al introducir una voluntad de arte, al organizar su poesía desde el estilo, habría desoído ese mandato y liberado a la carne de su obligado servicio al espíritu. De ahí a la degradación absoluta representada por la poesía pura, en la que el predominio alcanzado por la carne habría anulado por completo al espíritu, irían sólo unos cuantos siglos de decadencia. Por ello, Góngora es merecedor del dudoso privilegio de ser considerado el poeta que inicia la ruptura de la unidad poética española, y con ella su decadencia o muerte.

Ahora bien, no puede concluirse la exposición de este desaforado enfrentamiento con los presupuestos teóri-

cos de la poesía pura -a la que otra vez localizamos como fundamental oponente de la estética clasicista-, sin aludir a la especie de justificación historicista con la que Rosales parece exculpar relativamente a Góngora -y a quienes él simboliza- de esa herejía estética. Sobre todo, porque ella nos permitirá explicarnos más tarde los argumentos que se utilizarán en la posguerra para justificar los pasados dudosos y las conversiones estéticas -desde posiciones más o menos esteticistas o, cuando menos, preocupadas por la forma, hasta la estética clasicista- de algunos poetas españoles no vinculados a la generación del 36. Luis Rosales pretende demostrar que no son "motivos personales de inspiración", sino "motivos objetivos de necesidad para la visión poética" (p. 82) los que habrían determinado la heterodoxia estética de quien, por otra parte, es ortodoxo a la hora de concebir la vida. Responde ello a cierto sentido historicista de la cultura que Luis Rosales, quizás más acusadamente que otros miembros de su generación, va a manifestar a lo largo de toda su producción crítico-teórica, y que encuentra su fuente de inspiración más cercana en la concepción de la historia de Oswald Spengler, cuya teoría de la decadencia de las civilizaciones es la que informa en definitiva las tesis de Rosales sobre la decadencia de la poesía española. Para Spengler, era fundamental comprender que un fenómeno "no se presenta nunca indiferentemente en una época cualquiera",[13] y, de acuerdo con este axioma historicista, Rosales afirma que "si

Góngora cambia el signo poético de su tiempo es porque existían en él las posibilidades de hacerlo cambiar", (p.92). Lo que ocurría en el tiempo de Góngora para que fuese inevitable o, al menos, muy probable, el cambio de orientación de la mirada desde la realidad hacia la poesía -el esteticismo-, resulta bastante difícil de determinar si se atiende sólo al texto de Rosales. No obstante, puede aventurarse una interpretación que, aunque no encuentra apoyo en la literalidad del texto, está insinuada en diversos lugares del mismo y sobre todo, está refrendada por otros textos de la época inscritos dentro de la misma línea de pensamiento.

La interpretación es la siguiente: la realidad, en tiempos de Góngora, a diferencia de lo que ocurría en tiempos de Garcilaso, no manifestaría ya, no patentizaría la ordenación divina. Si para el poeta del período clásico era fácil reflejar en su poesía el "orden" y la "unidad", como veíamos que hacía, era porque él, a su vez, los encontraba reflejados en la realidad que contemplaba: La España de Carlos V y de Felipe II, la España imperial. Era la suya una de esas "épocas en que el hombre ve claro" (p.94). Muy maligno hubiera debido ser, en consecuencia, el poeta que en esa época no reflejase en su lenguaje lo que veía claramente fuera de él, el orden evidente que tenía delante de sus ojos, y mucho más maligno todavía el que, despreciando ese bello reflejo del

orden divino en lo real, hubiera preferido dirigir su mirada hacia la poesía en lugar de hacia la realidad. No era éste, desde luego, el caso de los modélicos Garcilaso y San Juan:

> En Garcilaso, y sobre todo en San Juan, la evidencia de su visión es tan completa, tan directa, y tan última, que se brinda en palabras, es decir, que se piensa en palabras. En ellos no existe el problema de adecuar el lenguaje a la visión, porque su visión y su expresión amorosas son unidad indisoluble. Son los claros, los iluminados, los ceñidos de unidad a la evidencia.(...). Es por esto, por la intensidad de su visión, por lo que ni para Garcilaso, ni para San Juan, existe el problema del lenguaje, el problema del estilo (pp.93-94).

En cambio, para Góngora todo era mucho más difícil. La realidad no debía de presentársele tan evidente en su origen misterioso -en su Verdad Eterna- porque la España de la disgregación imperial no debía de reflejar tan claramente el orden divino. Era la suya una de esas "épocas que no tienen una visión artística del mundo, esencial, desnuda y totalitaria" (p.88). De ahí que frente a la claridad, a la evidencia con que Garcilaso y San Juan veían el mundo, Góngora y Quevedo no logren "sentir con clari-

dad", no sepan "con certeza en qué elementos debe descansar su voluntad artística para hallar la armonía". (p.88). Esa falta de claridad, de seguridad a la hora de enfrentarse al mundo opaco del siglo XVII , es la que determinaría la orientación de la mirada hacia los problemas de estilo:

> Cuando no se tiene convicción intelectual todo se reduce a problemas de estilo y así surgen para Quevedo y para Góngora, por la exigencia de la falta de convicción de su tiempo, el problema poético de su lenguaje y de su comprensión estética del mundo (p.97).

Sería una especie de desajuste entre la visión ideal -católica- y la visión real -que ya no la refleja- la que conduciría al poeta a forzar su instrumento expresivo para adecuar la palabra al pensamiento:

> Hay que acomodar el mundo poético a nuestros medios expresivos, porque la presencia de las cosas en nuestros ojos, la visión, no ha tenido vigor suficiente para crear un lenguaje con ella. Hay que sutilizar el lenguaje, articular de nuevo todos sus medios expresivos, para suplir con ellos su falta de convicción y de evidencia (p. 96).

Y, como ya se ha visto, es en esta labor de sutilización del lenguaje, en este volver la mirada hacia el estilo, donde residía la herejía que rompe la unidad de la poesía clásica e inaugura la decadencia. Es la "figuración" o "voluntad de morir de la poesía española" que da título al ensayo:

> El espíritu crea, presenta y representa la naturaleza sensible, la voluntad de arte la estiliza o la figura, y su predominio rompe la unidad de la naturaleza sensible al figurarla con intención estética. La figuración es, por lo tanto, la voluntad de morir que lleva consigo todo proceso de creación (p.76).

Por tanto, cerrando el razonamiento, parece obvio que es la decadencia de la situación político-histórica que atraviesa España en el período de Góngora lo que habría posibilitado la aparición de una poesía centrada en sí misma y olvidada de una realidad que en absoluto coincidía con la verdad. No debe creerse, con todo, que con esta argumentación de tipo historicista Rosales esté exculpando absolutamente a los poetas de la orientación esteticista que habría tenido la poesía española de los últimos siglos. De la misma manera que Giménez Caballero terminaba culpando al "modo de ser" o "genio" de Occidente de todas las crisis -económica, artística, etc.- que

azotaban al mundo,[14] Luis Rosales va a terminar responsabilizando de todas las decadencias en última instancia a una actitud, a una manera de ser y actuar propia de esos poetas. Es la actitud que consiste en no haber sabido mantener su fe en el misterio, en la verdad, al abrigo de cualquier eventual circunstancia histórica, en no haber tenido la suficiente "fuerza de convicción" (p.88) o, como se veía en el penúltimo fragmento transcrito, el "vigor suficiente" para seguir leyendo la Palabra de Dios en los signos del mundo: "De la convicción apasionada del autor brota la entereza, la recia unidad de su mundo poético". (p.95). Y más aún, la actitud que consiste en intentar sustituir esa interpretación que ya no convence por otra proporcionada por la inteligencia o la razón, es decir, en sustituir la Fe por la Ciencia, actitud que se localiza también en Góngora, aunque ello suponga una relativa contradicción con esa idea de que su herejía no había consistido en ofrecer una nueva visión del mundo: "La retina de Góngora -acaba acusándole Rosales- no es fiel a la visión, a pesar de su minuciosa exactitud, porque sabe demasiado y ordena sus sensaciones por sus conocimientos" (p.83).

Los subrayados son del autor y están estratégicamente situados. Al fin y al cabo, ya se ha mencionado la estrechísima relación entre la teoría de la decadencia poética española de Rosales y la teoría de los períodos his

tóricos de Spengler, y este último había sostenido una concepción de la historia como sucesión inevitable de épocas de "cultura" y de "civilización", a las que caracterizaba respectivamente por la posesión de "alma" y de "intelecto", atribuyendo a este último la responsabilidad de la decadencia cultural de Occidente, una de cuyas manifestaciones veía precisamente en el arte por el arte, al que consideraba típico producto de la civilización occidental, patrimonio exclusivo del hombre de las grandes urbes y testimonio suficiente de esa decadencia.[15]

Todo ello está en la base de la reflexión de Rosales, y parece incuestionable ahora que Góngora funciona en este ensayo tan sólo como símbolo resumidor de todas las herejías del espíritu moderno, civilizado, decadente, intelectualista y esteticista, que es el principal punto de mira de la combatividad fascista. De hecho, a pesar del débito de Rosales hacia la filosofía de la historia de Spengler, hay un aspecto que lo separa de él y que da cuenta del espacio político-ideológico en que se sitúa el autor. Para Spengler, la decadencia de la cultura occidental era un hecho consumado contra el cual era inútil rebelarse, y de acuerdo con ello, podía afirmar algo tan rotundo como esto: "El hombre del Occidente europeo no puede ya tener ni una gran pintura, ni una gran música, y sus posibilidades arquitectónicas están agotadas desde

hace cien años".[16] Para Rosales, en cambio, hay una posibilidad de recuperación y, si ha expuesto su teoría de la decadencia española, es con el ánimo evidente de ofrecer una fórmula de salvación para resistir al aterrador final vaticinado por Spengler. Está persuadido de que, tras el "completo agotamiento" de todos los elementos integradores de la poesía española, una nueva época de cultura, esto es, de visiones claras e iluminadas, se avecina. De ahí que al final del ensayo aparezca esa brevísima referencia, que antes mencionábamos, al espacio político desde el que habla, en esta afirmación llena de ecos del más optimista falangismo: "Cada hombre en su puesto -solicita-, atento al tránsito." (p.98).

Así pues, parece que Luis Rosales comparte con Giménez Caballero no sólo la concepción de la poesía como revelación de un contenido sagrado o normativo, sino además su opinión acerca del "entusiasmo" con que cierta intelectualidad profética que no habría perdido -a pesar de la historia- su convicción apasionada en el orden eterno, debía acometer la labor de preparar el tránsito a una nueva época clásica de la poesía española. Y, sin embargo, no debe creerse que todo era armonía. Ya se ha visto que el hecho mismo de proponer el modelo garcilasista era una especie de rebelión contra los presupuestos teóricos de Arte y Estado, aunque a fin de cuentas este modelo contuviese las mismas exigencias esenciales que el elaborado por aquél. Debe verse ahora la sensible diferencia que, no

obstante esa identidad esencial, separaba los planteamientos teóricos de Giménez Caballero y de Rosales, y que ya en la posguerra originaría la primera polémica sobre la poesía en el seno de la intelectualidad falangista. El punto de fricción era la "voluntad de ser". Recuérdese que, para Giménez Caballero, la "voluntad", la "gana" era la actitud necesaria para restablecer el orden eterno simbolizado en El Escorial. Las formas artísticas clásicas volverían a ser sólo por la fuerza de esa voluntad.[17] Luis Rosales que, como se ha visto, otorga un papel en absoluto despreciable al "vigor" con que se deseara ese orden eterno a la hora de hacerlo resurgir, creía, no obstante, que la garantía del éxito no residía tanto en la "voluntad" como en la "convicción". Era también el Barroco poético el que le servía para ejemplificar su desacuerdo teórico con Giménez Caballero al exponer las consecuencias de una voluntad de ser clásicos sin auténtica convicción en el espíritu clásico; de ellas, la más importante era el riesgo de un "formalismo" tan peligroso como el que ellos criticaban en los poetas contemporáneos.

La voluntad de ser clásico conducía a una atención excesiva al estilo, al lenguaje, a la forma y a la consiguiente subordinación del espíritu o contenido, de modo que los "voluntaristas" neoclásicos podían cometer paradójicamente la misma herejía esteticista que se reprocha

ba a la poesía pura. De ahí que Rosales creyese que sólo la instauración de las condiciones históricas necesarias para que los hombres volviesen a ver claro podía ser garantía del éxito. Todo ello equivalía también a una menor consideración por parte de Rosales de la exigencia del servicio. Para él, la disciplina, sin convicción auténtica, sólo podía conducir tal como había ocurrido en el período inquisitorial de la historia española, a ese remedo formalista de lo clásico que, en definitiva, no garantizaría la conversión de los hombres al espíritu. De nuevo, el Barroco sirve como ejemplificador de la teoría,[18] pero ahora no para enfrentarse a las ideas contemporáneas sobre el arte, sino para explicar por qué se prefiere a Garcilaso sobre la masa de juglares obedientes y disciplinados que Giménez Caballero solicitaba:

> El lenguaje de Góngora, de Quevedo, o de Villamediana es un lenguaje falto de esta última, de esta definitiva convicción, y para suplirla Quevedo o Lope, donde les falta convicción ponen apasionamiento (ese extraño apasionamiento, esa autonomía que tiene, tan frecuentemente, la palabra en Quevedo, esa suya y peculiarísima cólera del lenguaje); Góngora o Villegas, más cautelosos, donde les falta convicción ponen disciplina, y el público o el lector, faltos de esa visión armónica, una, que logra la evidencia, se

> desasosiega, se encoleriza, pero ni la cólera del público, la cólera de un español sentado, ni el apasionamiento de Quevedo, ni la disciplina de Góngora están ya en la visión, en la posición radical ante el mundo, están ahora en las palabras, en el esfuerzo de la mirada por la claridad y en el estilo, es decir, en su voluntad artística de ser (pp.96-97).

Traducido a la actualidad desde la que escribía Rosales, hay que entender que ni el ánimo exaltado del más colérico propagandista ni la más servicial disciplina de los poetas podía hacer, en opinión de Rosales, que el público -el lector- "viese" la armonía donde no existía, donde no era evidente. Era preciso, pues, que el esfuerzo de los poetas se orientase más hacia la recuperación del espíritu clásico que hacia la recuperación artificial de sus formas. Ello no quiere decir que Rosales no se confesara partidario de las mismas, y aunque no dedicaba atención a este "problema de capital importancia para la lírica" por falta de espacio, según decía en nota a pie de página, lo cierto es que aprovechaba la misma nota para dejar sentado el axioma, "Sin verso no hay poesía." (v. p. 99, n. 1º), muy relacionado con la que después analizaremos "filosofía del verso" de Luis Felipe Vivanco. Por otro lado, hay que recordar que en 1.940 Rosales publica Retablo Sacro, donde, como García de la Concha señala, hay

predominio estrófico de sonetos y décimas.[19] La única diferencia residía, pues, en anteponer la recuperación del espíritu a la de las formas, y en subordinar la última a la instauración de un nuevo orden en España, pues cuando el mundo revelara otra vez el orden eterno, no sería necesario más que dirigir la mirada del poeta hacia la realidad, donde encontraría la Verdad y sus formas. Era, sin duda, el espíritu más idealista del falangismo el que hablaba por boca de Rosales, pero, en lo que a este trabajo respecta, lo único importante es comprobar que también en su reflexión, al igual que en la de Giménez Caballero, el Siglo de Oro, el arte clásico, aparece como modelo incuestionable, decididamente opuesto a cualquier otra corriente artística del pasado, y que, en el caso concreto del modelo poético garcilasista, lo hace además en base a dos componentes esenciales -el sentido de la realidad y el sentido del misterio- que podrían resumirse en el concepto de arte como revelación, núcleo de la teoría fascista del arte. Queda todavía por ver, sin embargo, la que anunciábamos como la principal aportación de Rosales en lo que respecta a las exigencias formales de la estética clasicista, y a ella vamos a dedicar el siguiente apartado.

II.2.3. El arte como claridad

En este intento de definición de la estética del cla

sicismo cristiano que contiene el ensayo de Rosales cobra gran importancia la atención que Rosales -especialmente preocupado por el problema del lenguaje poético, entre todos los integrantes de su generación- dedica a los efectos lingüísticos de esos dos tipos diferentes de poesía que ha distinguido. A cada una de ellas, poesía-revelación y poesía-figuración, le correspondería un tipo de lenguaje. Ambos, irreconciliables entre sí, ocuparían respectivamente el lugar de la ortodoxia y la heterodoxia lingüísticas, y se diferenciarían por la finalidad perseguida: "Existen, pues, dos modos de lenguaje, marcada su diferenciación por las diferentes finalidades que persiga, representar o figurar." (El subrayado es nuestro) (p.90).

Estas palabras vienen a confirmar rotundamente que la poética de la generación del 36 se define por oposición a la concepción autónoma del arte que caracterizó a las vanguardias. Si es fácil entender a qué se refiere Rosales cuando habla de la finalidad representativa del lenguaje, pues se limita a utilizar la terminología conocida de Bühler, hay que notar que la finalidad figurativa de que habla el autor no es otra que la "función poética" de que años más tarde hablaría Jakobson. No existía el concepto, pero sí la realidad[20] y Luis Rosales utiliza, para referirse a ella -al caso en que el lenguaje se orienta no hacia el referente sino hacia el mensaje -el término de figuración. Así pues, resumiendo, Rosales distingue dos ti-

pos de lenguaje poético, uno de finalidad representativa, orientado hacia el referente, hacia la realidad exterior del arte, y otro de finalidad figurativa -poética o estética-, orientado hacia el mensaje, hacia la propia poesía. No hace falta, seguramente, señalar que será el primero el que ocupe el lugar de la ortodoxia y el segundo el que ocupe el de la heterodoxia. A lo largo de la exposición se ha anticipado la presencia de esta solución en el ensayo. Conviene ahora, sin embargo, reparar en cómo caracteriza Rosales, en sus efectos visibles, estos dos tipos de lenguaje a fin de conocer y explicarnos algunas de las características del lenguaje poético de la posguerra española, en concreto, esa "sencillez del lenguaje hablado, al margen del experimentalismo de la década de los 20." que Guillermo Carnero, entre otros, ha detectado en él,[21] y que, como exigencia formal, tendrá mucha más vigencia que la tan proclamada vuelta a la estrofa, descubriéndose así como la más importante norma formal del proyecto rehumanizador del arte.

Comencemos ya, pues, y hagámoslo con el polo negativo: el lenguaje de la figuración. Atendiendo a las características que Rosales descubre en el lenguaje gongorino -auténtico trasunto del de la generación del 27-, el lenguaje de la figuración podría describirse como sigue: en primer lugar, se trataría de un lenguaje en el que "nada o casi nada aparece nombrado directamente." Y en el que

predominan, en cambio, "la perífrasis y la metáfora" (p.85), por lo que Rosales acaba hablando, lógicamente, de "la riqueza asombrosa de su lenguaje traslaticio" (p. 86). En segundo lugar, sería un lenguaje plagado de "cualidades pictóricas" (p.89), proporcionadas sobre todo por la abundancia de adjetivos; en el lenguaje de la figuración, el adjetivo sirve a veces para "aclarar" la significación del sustantivo metafórico o traslaticio (p.86), pero muchas otras tiene un valor meramente plástico o estético (p.92). En tercer y último lugar, caracterizaría al lenguaje de la figuración un "dominio asombroso de los resortes expresivos" (p.91) que iría parejo a la ausencia de contenido espiritual (p.94).

Vayamos ahora al polo positivo. El lenguaje de la representación se caracterizará, lógicamente, por rasgos absolutamente opuestos a los anteriormente descritos. En él, abunda la nominación directa de las cosas: "La palabra es un todo con la visión que encarna." (p.80), y, lejos de ser pródigo en perífrasis y metáforas, se caracteriza por el uso de palabras sencillas y claras:

> palabras que conservan rescoldo, que palpitan ante el lector desde lo más puro, desde lo más sencillo de su intención, palabras amantes en las que ya no queda sino la claridad del ejemplo amoroso, palabras entrañadas...(p.89)

Esta sencilla intención representativa o referencial del lenguaje se manifiesta en la preponderancia del sustantivo y en la parquedad del adjetivo que, en caso de aparecer, es siempre con intención significativa y no estética:

> las cosas están designadas en ellas (en las obras de los poetas modélicos.S.W,), generalmente por el sustantivo. (...) El adjetivo, si poco frecuente, rico de sugestiones, tiene en ellos una significación especial y un valor especial también (pp.87-88).[22]

Finalmente, lo que caracteriza al lenguaje de la representación no es la riqueza de los recursos expresivos en detrimento del contenido, sino todo lo contrario, la escasa preocupación por los problemas de estilo que se traduce en la presencia de una fuerte carga de contenido espiritual (p.94).

En definitiva, estilo oscuro y estilo claro, estilo difícil y estilo sencillo, esteticismo y contenidismo, y en todo este juego de oposiciones la decidida adscripción de Rosales a los segundos términos en también decidida oposición al lenguaje poético contemporáneo. He aquí que la CLARIDAD, la SENCILLEZ del lenguaje se convierte en una de las imposiciones más importantes del modelo garci

lasista elaborado en la preguerra y, como ya se ha dicho, de larga vigencia en la posguerra. Sin embargo, lo más importante en relación con esta exigencia todavía no se ha mencionado. Se trata de la estrecha alianza que se establece entre "claridad" y "tradición"; esto es, el lenguaje claro sería aquél que se atuviera a designar la realidad tal y como tradicionalmente se ha hecho, respetando la designación que, como el contenido revelado, provendría de una Voluntad Superior. Cada palabra debe ser portadora de una significación consagrada por la tradición católica-española, siendo esa significación, precisamente, lo que constituye el "contenido espiritual" de la palabra. En el caso de los poetas modélicos, esta condición se cumple: "sus palabras están colmadas de contenido, es decir, de entereza, es decir, de unidad, identificadas con el mundo por el lenguaje de la Creación." (p.94).

Sin embargo, no es en este ensayo donde Rosales desarrolla la idea que se acaba de exponer. Sería más tarde, en un momento en que ya se ha abandonado el modelo clasicista y hasta se está a punto de abandonar el neorromántico, en 1.947, cuando Luis Rosales expusiera en las páginas de Escorial su opinión acerca del obligado respeto a los contenidos tradicionales de las palabras. En otro lugar he analizado el contenido de este ensayo, titulado "Algunas consideraciones sobre el lenguaje",[23] junto con el de otro ensayo del estudioso de estética, José Mª Sán

chez de Muniain que, publicado en 1.946,[24] postulaba idéntico inmovilismo lingüístico, parejo al inmovilismo cultural y artístico que se propugnaba.[25] Aquí me limitaré a exponer ciertas consideraciones sobre la metáfora que, contenidas en esos ensayos, me servirán para ejemplificar esa alianza entre sencillez y tradición y para poner punto final a la exposición de las características formales del modelo clasicista. No en balde la pretensión de huir de la metáfora ha sido considerada por Caballero Bonald como una de las particularidades del nuevo enfoque que la generación del 36 iba a dar a la expresión poética.[26] Del análisis de los textos citados se desprende, no obstante, la necesidad de huir de cierto tipo de metáforas y no de la metáfora en general, y a determinar cuál es ese tipo se dedicarán las últimas reflexiones de este capítulo.

Giménez Caballero ya había sentado cátedra en el tema. Para el teórico fascista, la metáfora era uno de los más importantes instrumentos expresivos con que contaba el poeta, y ya veíamos que él mismo, en su obra ensayística, la cultivaba con cierta desmesura. Ahora bien, la metáfora, definida por él como "la coyunda de dos objetos, al parecer antagónicos y ajenos entre sí", tenía como principal "misión" lograr de esa coyunda "un tercer objeto: la criatura, lo poético, el objeto bello, el parecido entre los dos objetos desemejantes en una catego-

ría superior: esa del hijo".[27] Familiarizados como estamos ya con el significado de esa metáfora del "hijo", parece evidente que lo que Giménez Caballero demanda de la metáfora es que, como todos los elementos del lenguaje poético por él propugnado, sea portadora de sentido reconocible, esto es, que sea metáfora reveladora. La condición para ello era, lógicamente, que los dos objetos así coligados fueran objetos reconocibles, términos que refirieran a realidades objetivas: "Cada metáfora es un matrimonio entre las cosas del mundo".[23] Por tanto, la estética clasicista, tal como es elaborada por Giménez Caballero, consiente y alienta el uso de metáforas siempre que éstas, por estar integradas por palabras habituales y claras, sean a su vez metáforas inteligibles y sencillas. Debe notarse que, una vez más, Giménez Caballero define su posición por antagonismo con el ensayo de Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", donde el filósofo describía la metáfora propia del arte nuevo de forma completamente opuesta a como lo haría después Giménez Caballero; metáfora que "oculta" y no metáfora que "revela", que evita realidades en lugar de partir de ellas, la metáfora descrita por Ortega en los términos que siguen es la única de que huye la poética de la generación del 36:

> actitud mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfo

ra escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.[29]

Y ello se comprueba en los citados ensayos de Luis Rosales y de Sánchez de Muniain, donde la concepción de la metáfora de Giménez Caballero es refrendada y apoyada. En el caso de Sánchez de Muniain, nos encontramos además ante la exposición más completa y sistemática de la filosofía del lenguaje implícita en la estética clasicista, por lo que no será la única ocasión en que nos refiramos a él en este trabajo. Al igual que Rosales, S. de Muniain privilegia la función referencial y la finalidad comunicativa del lenguaje sobre cualquier otro tipo de funciones, en especial sobre la función expresiva, a la que considera se ha dado en los últimos tiempos "una importancia excesiva y avasalladora, al servicio del vitalismo materialista".[30] Pero además habla de cierta "trascendencia ontológica, o esencialmente significativa" de la palabra, con lo que alude precisamente a esa alianza entre sencillez comunicativa y contenido tradicional de que estamos hablando, como se desprende del ejemplo, bastante rudimentario por cierto, que utiliza Muniain para explicar en qué consiste la citada trascendencia ontológica de la palabra: "La significación de la palabra silla -dice rotundamente Muniain- está en lo que todos sa-

bemos que es una silla".[31] Su adhesión a las significaciones tradicionales -u "ontológicas"- de las palabras le lleva a considerar a quienes las desafían "esquizofrénicos" o cuando menos "estetas alicortos".[32] Al fin y al cabo están desafiando a la "verdad" que reposa en esas significaciones consagradas por el uso:

> Si todo lenguaje fuera disparatado, por expresivo que fuese, la sociedad humana prefiriría vivir en silencio, y lo aborrecería como el estómago la purga cuando tiene hambre. El alma apetece la verdad, y el lenguaje sirve, ante todo, aún estéticamente, a ese apetito.[33]

En conclusión, ni siquiera el lenguaje estético podría desafiar las significaciones "verdaderas" de las palabras si no quería ser considerado "disparatado" o, peor aún, carente de "alma". Al igual que Rosales, Muniain considera que el contenido espiritual de la palabra es el consagrado por la tradición y hay que tener en cuenta que, de todas las palabras que maneja la humanidad en sus significaciones, la que más preocupa a estos teóricos no es precisamente la palabra "silla", sino otras sobre cuyo desacuerdo significativo se basaban importantes polémicas ideológicas. La cuestión es que este tradicionalismo lingüístico posibilita el que Muniain rechace radicalmente un lenguaje poético al que califica, como Rosales, de "ba

rroco", y al que caracteriza fundamentalmente por estar plagado de símiles sin "el precioso atributo significativo de la propiedad", y que, "bajo la exuberancia de la fantasía sensible", no encierran -no contienen- ningún valor metafísico.[34] A este lenguaje simbólico y barroco opone Muniain otro al que considera el verdadero, el auténtico lenguaje poético:

> ese lenguaje figurado, poético, sabiamente metafórico, que nos descubre el parentesco entitativo de los significados por el parentesco material de las palabras.[35]

Aunque el "matrimonio" de que hablaba Giménez Caballero ha quedado reducido aquí a mero "parentesco", es evidente que Muniain, como aquél, está solicitando de la metáfora que sea reveladora o, dicho de otra manera, que no oculte sino que "descubra".[36] Por poner un ejemplo que habla por sí sólo: "llamar al amor fuego -dice Muniain-. A esto le llamo perfección significativa del lenguaje".[37] Son, en consecuencia, metáforas consolidadas por la tradición cultural, que ya casi pertenecen al lenguaje cotidiano y cuya utilización por parte de un lenguaje al que inevitablemente se califica como "humano" sitúa al arte poético en el justo término medio entre las herejías de Oriente y Occidente, cual hubiera deseado Giménez Caballero:

> entre el lenguaje seco y pedante, caricatura del genio occidental, y la confusión barroca del estilo simbólico oriental, está la zona dilatadísima del lenguaje jugoso y humano preñado de significaciones evocadoras que ilustran y decoran la clara significación directa.[38]

El caso del artículo de Rosales es más complejo. Escrito en un momento en que, como se ha dicho, se están replanteando todas las normas del modelo estético, Rosales iba a conceder cierto valor a la expresión de lo personal, de la propia experiencia en un lenguaje que quiere presentarse liberado ya de lo colectivo-normativo. Y no obstante es significativo advertir que, incluso en esta puesta al día de la filosofía del lenguaje a fin de adecuarla como veremos a las exigencias del modelo neorromántico o intimista, el concepto de la metáfora no ha variado en absoluto. Como Muniain, Rosales prefiere las metáforas evocadoras, consolidadas por la tradición cultural que va estableciendo secularmente "la familiaridad" estética de ciertos símbolos".[39] Su ejemplo de metáfora afortunada es tan elocuente como el del "amor-fuego" de Muniain: "El mínimo y dulce Francisco de Asís". Las palabras que componen esta imagen, en opinión de Rosales, se han ido buscando unas a otras "desde el alumbramiento de una lengua".[40] Es obvio, pues, que pese a que el ensayo habla de cuestiones tan aparentemente perturbadoras como

la "expresión" y el "simbolismo", Rosales todavía sigue creyendo en la claridad y en la tradición como valores fundamentales del lenguaje poético.[41] Si se tiene en cuenta que, a estas alturas de la década, se había renunciado ya a la exigencia del molde clásico como único que podía contener el espíritu del nacionalcatolicismo, se entenderá el puesto privilegiado que concedemos aquí a esta norma formal de la estética clasicista, cuya mayor vigencia en el tiempo obedeció sin duda a su mayor impenetrabilidad a los cambios estructurales del franquismo y, por tanto, a su mayor capacidad para conciliar a las distintas familias estéticas del mismo en la lucha común contra el arte degenerado y decadente de las vanguardias.

Lo que sí parece obvio, de cualquier manera, y esto es lo que se ha querido poner de manifiesto fundamentalmente en esta primera parte, es que el lenguaje de la rehumanización, tal y como fue entendido predominantemente en la década de los 40 y en gran parte de la de los 50, estaba ya servido desde la elaboración de la estética clasicista o del modelo garcilasista, y que nació, por tanto, estrechamente vinculado al proyecto ideológico global del nacionalcatolicismo español.[42] En la segunda parte se tratará de estudiar el desarrollo de este proyecto estético en la posguerra, para lo que nos serviremos fundamentalmente de los textos crítico-poéticos que se publicaron en las revistas más representativas de la década, cumpliendo

así el objetivo paralelo de dar cuenta de las características de la crítica literaria en el mismo período. Pero antes de proceder a esta tarea, convendría pasar revista a todos los conceptos cuya relevancia en el sistema estético que estudiamos ha sido descubierta en el análisis de los textos de Giménez Caballero y Luis Rosales, presentando en conjunto lo que hasta ahora se ha visto separadamente. De acuerdo con ello, los componentes del sistema estético del nacionalcatolicismo elaborado en la preguerra son los siguientes:

1º) El arte es -debe ser- revelación. Con este concepto se aludía al predominio de la función referencial y la finalidad comunicativa en los lenguajes artísticos, concebidos fundamentalmente como transmisores de contenidos, dándose la circunstancia de que esos contenidos no pueden ser cualesquiera sino únicamente los inspirados en el espíritu católico que estos autores presentan como el único genuinamente español y, más aún, como el único verdadero contenido espiritual del arte, identificado por demás con el espíritu de un proyecto político de restauración de la España eterna que, en el caso de Giménez Caballero, se considera la expresión española del proyecto político de los fascismos europeos.

2º) El arte es -debe ser- servicio. Con este concepto se alude a la instauración de un modelo de artista al que se ha despojado de toda la retórica de la "libertad" del sujeto para proclamar su obligada sujección a los valores eternos y absolutos del arte, representados en el caso de

Giménez Caballero por el Estado fascista y en el de Rosales por la Verdad. Se ha visto, no obstante, que en la concepción del servicio que debía prestar el artista residía el principal desacuerdo entre Giménez Caballero y Luis Rosales, por cuanto este último pensaba que el servicio debía ser auténtico -surgir espontáneamente de la convicción y no de la imposición.

3º) El arte es -debe ser- propaganda. Concepto que, aunque Rosales no se atreve a utilizar, está contenido en su reflexión por cuanto es, simplemente, un compendio de los dos anteriores. Un arte es propaganda cuando, en manos de un artista subordinado a la Verdad, sirve de instrumento de difusión de la misma: también, para Rosales, el arte sirve para revelar y propagar los valores de la España que se avecina.

4º) El arte es -debe ser- humano. Concepto que alude, por un lado, a la restauración del concepto tradicional del arte como medio de pensar y comunicar contenidos o ideas,[43] en contra del esteticismo imperante en el arte contemporáneo, pero también, por otro lado, a la restauración de un concepto del "hombre", de lo "humano" o individual como valor supremo frente al valor subversivo de lo social, de lo colectivo.

5º) El arte es -debe ser- inspiración. Con este concepto se atenta fundamentalmente contra el predominio que se había concedido al papel de la técnica, del trabajo productor, en el arte contemporáneo. Frente a esta verdadera

"humanización" del concepto del arte, los clasicistas defienden el concepto de artista como ser privilegiado, dotado de sentidos excepcionales, aunque ello, como hayamos visto, no los libere de la sujección a la moral y a la verdad.

6º) El arte es -debe ser- entusiasmo. Concepto que alude al vigor, al apasionamiento con que la labor difusora de valores debe ser realizada, lo que, en rigor, para Rosales sólo debe producirse por convicción mientras que, para Giménez Caballero, es mera cuestión de táctica y eficacia.

7º) El arte es -debe ser- claro. Hitler decía: "ser alemán es ser claro". Nuestros teóricos del arte del nacionalcatolicismo piensan exactamente igual para lo español, y con el concepto de claridad imponen un lenguaje poético cuyo valor fundamental sea la sencillez, basada en la utilización de palabras tradicionales y habituales en sus significaciones también tradicionales y habituales.

8º) El arte es -debe ser- forma conservadora-. Con este concepto se alude finalmente a la idea de que a todas las exigencias mencionadas hasta ahora para el arte correspondía el uso de un molde formal específico, de acuerdo con el principio idealista de que el espíritu debe manifestarse en lo sensible. El hecho de que el modelo sea extraído del pasado da cuenta de que este proyecto estético se autoconcibe como "restauración", es decir, da cuenta de

su carácter tradicionalista. La elección del modelo escorialista para el arte en general y del modelo garcilasista para el arte poético en particular y la consiguiente hostilidad hacia todas las restantes formas artísticas -romanticismo, barroco, realismo, y todos los "ismos" y vanguardias de la contemporaneidad- es, sin duda, el aspecto que singulariza a la estética clasicista dentro del común proyecto rehumanizador de la posguerra.

Notas del Capítulo II

(1) Luis Rosales, "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española", CyR, nº 38, mayo de 1936, pp. 67-101.

(2) Cfr. Pere Gimferrer, "El pensamiento literario (1939-1976)", en AAVV, La cultura bajo el franquismo, Barcelona, Ediciones de bolsillo, 1977, pp. 108-10.

(3) Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Ed. Prensa Española, 1973, p. 73. Véase también Ricardo Gullón, "La generación española de 1936", Ins., nº 224-25, julio-agosto 1965, p. 24; y J. Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972, pp. 242-45.

(4) García de la Concha, op. cit., pp. 68-69.

(5) Ibidem.

(6) Giménez Caballero, Arte y Estado, Madrid, 1935, p. 206.

(7) Véase supra, pp. 39-45.

(8) Guillermo Carnero, "La generación de 1936... hasta 1939", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 46.

(9) Berthold Hinz, Arte e ideología del nazismo, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978, p. 247.

(10) Piénsese en el concepto de realismo que Jakobson, todavía vinculado a la teoría del extrañamiento de Sklovski, iba a ejemplificar con algo tan opuesto a la concepción de realismo que Rosales propugna como el cubismo. Para Jakobson, como es sabido, el cubismo, al deformar la apariencia tradicional que el arte habría dado a los objetos de la realidad, estaría haciendo esa realidad mucho más perceptible para el que la contempla y, por tanto, sería un arte más realista que el tradicional (véase R. Jakobson, "Sobre el realismo artístico", en Tzvetan Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, pp. 71-80).

(11) Véase Antonio Fontán, Los católicos en la Universidad española actual, Madrid, Rialp, 1961, p. 35.

(12) "No es (...) su originalidad el traer hasta nosotros una nueva visión del mundo, sino una nueva visión de la poesía..." (p. 85).

(13) Oswald Spengler, La decadencia de Occidente, Madrid, Calpe, 1925, p. 82.

(14) Véase supra, p.

(15) O. Spengler, op. cit., p. 61.

(16) op. cit., p. 68.

(17) Véase supra, p.

(18) D. Ridruejo, en un primer momento partidario del voluntarismo fascista a lo Giménez Caballero, acabaría dándole la razón a Luis Rosales y, consecuentemente, señaló: "seguramente, los poetas que nos creíamos neorrenacentistas, éramos más bien neobarrocos, poética y patéticamente." (D. Ridruejo, "Literatura falangista", Destino, Barcelona, 1 de enero de 1972).

(19) V. García de la Concha, op. cit., p. 120. Cabe recordar, además, que Luis Rosales publicaría junto con Luis Felipe Vivanco la famosa Antología de Poesía heroica del Imperio, I, Madrid, Jerarquía, 1940, y que en el prólogo de la misma Vivanco hacía hincapié en la "voluntad de estrofa".

(20) De hecho, como ha señalado Lázaro Carreter, Roman Jakobson había hablado ya de lo que luego iba a ser su "función poética" con el nombre de "función estética" en su libro de 1921 Novejshaja russkaja poèzija que Lázaro cita en la versión francesa "La nouvelle poésie ruse" incluida en R. Jakobson, Questions de poétique, París, Ed. du Seuil, 1973 (véase Fernando Lázaro Carreter, "¿Es poética la función poética?", en Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1979, p. 63). Sobre la función poética puede verse también el estudio de Miguel Angel Garrido Gallardo, "Las funciones externas del lenguaje", en Estudios de semiótica literaria, Madrid, Anejo de la Revista de Literatura, 40, CSIC, 1982, pp. 49-67.

(21) G. Carnero, op. cit., p. 41.

(22) Dada esta preferencia, no sería en absoluto casual que su libro Abril se caracterice, como señala G. de la Concha, por una "estructura formal en la que predomina la sucesión de sintagmas nominales" (op.

cit., p. 77).

(23) Luis Rosales, "Algunas consideraciones sobre el lenguaje", Esc., vol. XVIII, nº 55, 1947, pp. 363-436.

(24) José Mª Sánchez de Muniain, "El lenguaje como arte bella. Fundamentos estéticos y caracteres del estilo literario", Revista de Filosofía, vol. V, nº 16, 1946, pp. 75-141.

(25) Sultana Wahnón Bensusan, "La filosofía del lenguaje en la España de los años 40. Expresión y mito", en Carlos Martín Vide (ed.), Actas del I Congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, pp. 455-62.

(26) Véase J.M. Caballero Bonald, "Apostillas a la generación poética del 36", Ins., nº 224-25, julio-ag. 1965, p. 5.

(27) Giménez Caballero, op. cit., p. 93.

(28) Ibidem.

(29) J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 37. Sobre la metáfora en Ortega puede verse Fernando Lázaro Carreter, "Ortega y la metáfora", Cuenta y razón, nº 11, 1983, pp. 74-75 y José Portolés, Medio siglo de filología española (1896-1952), Madrid, Cátedra, 1986, pp. 145-46.

(30) J.M. Sánchez de Muniain, op. cit., p. 82.

(31) op. cit., p. 80.

(32) Ibidem.

(33) op. cit., p. 81.

(34) op. cit., p. 106.

(35) op. cit., p. 107.

(36) Recuérdese a este respecto el famoso enfrentamiento de V. Sklovski con la teoría de la imagen que atribuía a Potebnja y que es tan similar a la que aquí se está definiendo como característica de la estética del clasicismo cristiano. Para este teórico del simbolismo con el que se enfrentaba Sklovski, "las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido.". La relación entre esta definición de la imagen y la teoría de la "coyunda" o el parentesco entre los objetos comparados parece indudable (véase V. Sklovski, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., p. 55).

(37) op. cit., p. 107.

(38) op. cit., p. 106.

(39) Luis Rosales, "Algunas consideraciones sobre el lenguaje", op. cit., p. 430.

(40) Ibidem.

(41) De ahí que sea rotundo al definir: "Una palabra es una tradición" (op. cit., p. 403).

(42) La reivindicación del valor conceptual o eidético de la poesía que Juan Carlos Rodríguez localiza, junto a la que considera la "primera quiebra del formalismo" en España, en los años 50 ("Poesía de la miseria, miseria de la poesía", en La norma literaria, Granada, Diputación Provincial, 1984, p. 251) debería, pues, adelantarse como mínimo a la década de los 40.

(43) De hecho, Luis Rosales considera que la aportación fundamental de la generación del 36 fue devolver el concepto de poesía "como una vía e instrumento para el descubrimiento de la verdad" (Véase Antonio Núñez, "Encuentro con Luis Rosales", Ins., nº 224-25, julio-ag. 1965, p. 4).

SEGUNDA PARTE

ESTETICA Y CRITICA LITERARIA

EN LA POSGUERRA

III. EL PROYECTO PARA LA UNIDAD DE LOS VALORES ESTETICOS: ESTETICA Y CRITICA LITERARIA EN ESCORIAL (1.940-1.942)

III.1. La revista "Escorial" como instrumento del plan cultural

Escorial es, sin lugar a dudas, el espacio textual más idóneo para estudiar la evolución del pensamiento estético y crítico en el primer lustro de la década de los 40. En el primer lustro porque, a pesar de que la revista desaparece definitivamente a comienzos de 1.950, lo cierto es que a partir de 1.945 su publicación deja de ser regular y empieza a caracterizarse, por el contrario, por súbitas apariciones y desapariciones que la convierten en una típica revista guadiánica. En concreto, desde marzo de 1.945 a marzo de 1.949 sólo se publican tres números en el transcurso de una breve reaparición en los primeros meses de 1.947, y si bien la revista tendría todavía una etapa regular, desde marzo de 1.949 hasta el primer trimestre de 1.950, ésta, además de ser muy corta, carece en absoluto de la representatividad que tenía a comienzos de la década.

Dentro de ese primer lustro, además, habría que distinguir dos períodos de distinta importancia e interés. El primero iría desde su nacimiento en noviembre de 1.940 hasta finales de 1.942. En este período Escorial es indiscutible directora de la cultura y el arte; desde sus páginas se ejerce un verdadero monopolio de las actividades culturales y el pensamiento y, prácticamente -con excepción de los Cuadernos de Literatura Contemporánea, que dependiente del CSIC, nace precisamente en 1.942 con el objetivo fundamental de ir restándole influencia- es la única revista cultural de importancia que se publica en España. A esta etapa de la revista van a dedicarse este capítulo y el siguiente y, en general, la mayor parte de la atención que este trabajo va a concederle.

El segundo período iría desde comienzos de 1.943 hasta esos números aparecidos en 1.947. Escorial ya no es la monopolizadora del pensamiento y el arte españoles; han aparecido revistas como Garcilaso, Espadaña, Revista de Ideas Estéticas, Insula, por nombrar sólo aquéllas que aquí hemos elegido como representativas del panorama estético y crítico de la posguerra. Con todo, sigue desempeñando un papel importante dentro de la elaboración y reproducción de las nuevas premisas culturales. Este período recibirá también atención por parte nuestra en capítulos posteriores, aunque ya compartida con esos otros espacios textuales que

se han nombrado, y en cualquier caso siempre como término de contraste con esa primera etapa que es nuestro centro de interés.

Hay que reparar ya, una vez hechas estas observaciones cronológicas, en que Escorial no es una revista específicamente de crítica literaria, sino que se presenta como "revista de cultura y letras".[1] Sin embargo, la actividad crítica ocupa buena parte de sus páginas, por lo que es posible hacer una selección de textos críticos que resultan de gran importancia para determinar cuál fue el modo crítico imperante en los primeros años de la posguerra, y a través de ellos así como de algunos textos importantes de naturaleza teórica o cuando menos especulativa publicados también en sus páginas, determinar también cuál fue la estética literaria que predominó en este mismo período de tiempo en España. Mediante el análisis detenido de los mismos en esos dos años que constituyen la primera etapa de Escorial se intentará demostrar que modo crítico y estética literaria están inspirados en los principios que se han estudiado en la primera parte de este trabajo, esto es, que el pensamiento literario del clasicismo cristiano fue predominante en estos primeros años de la posguerra. Ello no fue óbice para que comenzaran ya en estos años a detectarse los primeros síntomas de posiciones que, ocupando un lugar secundario respecto al papel dominante del pensamiento clasicista, acabarían desplazándolo en un

breve período de tiempo. Se ha preferido, sin embargo, dejar para el próximo capítulo el análisis de estas posiciones contradictorias que culminarían en el número de noviembre de 1.942, fecha en que se conmemora el centenario de San Juan de la Cruz y que supuso el repliegue definitivo de la estética clasicista. En este capítulo se estudiará, en cambio, el conjunto de textos que de un modo global pueden considerarse obedientes a la misma.

Que la estética propuesta en Arte y Estado encontró campo abonado para su desarrollo y puesta en práctica en la producción artística de la posguerra, -a pesar de que Giménez Caballero no obtuviera totalmente de los fascistas españoles la gracia solicitada por él en el citado libro de ser nombrado ministro de propaganda-[2] no puede dudarse. Ahí está para la arquitectura el caso ya citado del Ministerio del Aire.[3] Aun cuando, como Cirici señala, el tiempo transcurrido en la realización del edificio permitió la superposición de otros elementos procedentes de estéticas posteriores más liberalizadoras,[4] lo cierto es que el proyecto original que data de los años inmediatamente posteriores a la guerra fue puramente escorialista. Por otra parte, para nosotros, estudiosos de la literatura, no puede pasar desaparcebida la relación entre las propuestas estéticas de Giménez Caballero y el neoclasicismo imperante

en la primera poesía de posguerra, al que se refieren todos los estudiosos de la poesía española contemporánea y que, en concreto, ha sido estudiado con acierto y detenimiento por Víctor García de la Concha, quien precisamente habla en su libro de un característico ejemplo de neoclasicismo poético, los Sonetos a la piedra, que Dionisio Ridruejo escribe entre 1.934 y 1.942 y que, además de incluir cuatro composiciones dedicadas al Monasterio de El Escorial, contiene en su título la palabra que sirvió a Giménez Caballero para sugerir el inmovilismo antidialéctico de su concepción de la historia política y cultural española: piedra. El título del soneto final de este libro poético, "España de piedra", despeja cualquier interrogante sobre la significación de este mismo término en Ridruejo. No hay duda de que, aunque esta relación pase desapercibida para García de la Concha, la reflexión del polemista Giménez Caballero informaba el contenido y la forma de esta poesía.[5]

Pero la influencia de dicha reflexión alcanzó a otros terrenos de actuación, además de a la práctica artística. Alcanzó a la concepción y práctica de la crítica literaria y a la concepción del arte y de la cultura que aquélla sostuvo. Hay que reparar -si es que no se ha hecho ya- en el título de la revista que nos ocupa. Sus fundadores no actuaron irreflexivamente en la elección, tal como dejan

bien claro en el "Manifiesto Editorial" que abre el primer número de la revista: "Para tal empresa hemos querido usar una alta invocación, porque las cosas son un nombre y por él se conocen y se obligan" (p. 11). La mayoría de los autores que se han ocupado de la revista son conscientes del carácter premeditado de dicha elección. Pero como al mismo tiempo se ignora -cuando menos se descuida- el papel que el símbolo escorialista desempeñó en la teoria de Giménez Caballero, no se han explicado del todo correctamente las razones que impulsaron a estos intelectuales falangistas a utilizar la "alta invocación" del nombre Escorial, ni a qué les obligaba realmente este nombre.

El nombre de Escorial nació, pues, con toda seguridad por las dos razones que F. Rubio -resumiendo la opinión de S. Diana y D. da Silva en su trabajo ya clásico sobre Escorial- arguye, es decir, "por las connotaciones clasicistas antirrománticas y también políticas -estaba allí enterrado José Antonio- que el Escorial tenía".[6] Pero no sólo por ellas. Debió de nacer fundamentalmente como una expresión de asunción del modelo escorialista propuesto por Giménez Caballero para el arte y la cultura. Este era demasiado conocido -no hay que olvidar que, según García de la Concha, quien sigue en esto a Vicente Marrero, las lecturas de los jóvenes que hicieron la guerra fueron fundamentalmente R. de Maeztu y Giménez Caballero-[7] como para

que la elección de su símbolo fuera casual. Si esta estrecha relación no se ha señalado antes es porque, como ya he dicho, se ha ignorado o descuidado la aportación de Giménez Caballero a la teoría fascista del arte. Véase, si no, lo que ocurre en el artículo citado de Sánchez Diana y D. da Silva. El más extenso estudio sobre Escorial no sólo no menciona ni una sola vez a Giménez Caballero ni la reflexión contenida en Arte y Estado, sino que además, cuando aporta explicaciones a la elección del nombre, ve otra de ellas precisamente en el hecho de que tenía la ventaja de "no haberse usado nunca, sino como complemento de ciertos ensayos, por ejemplo, en Ortega y Gasset".[8] Parece evidente que los autores desconocen el uso que del término había hecho Giménez Caballero, así como que este uso era o pretendía ser justamente el opuesto al que había hecho Ortega, a cuya generación "pacifista, intelectual y republicana" había acusado Giménez Caballero de haber traicionado a El Escorial.[9] El desconocimiento de estos hechos es el que posibilita algunas de las lagunas que se encuentran en este artículo acerca del carácter de la revista. Por ejemplo, estos autores hablan de la existencia en el "Manifiesto Editorial" ya mencionado de ciertas "fórmulas criptográficas" que encerraban "un secreto fervor hacia mentes privilegiadas del exilio o de conducta democrática que conservaron su neutralidad durante la Guerra",[10] sin aclararnos de qué fórmulas ni de qué mentes se trata pero sugiriendo el liberalismo de los mismos, y en cambio no de

tectan la presencia de una referencia muy concreta y poco críptica a un elemento del contexto cultural que encerraba un fervor evidente hacia el que ha sido considerado por Rodríguez Puértolas como "la única figura intelectual de reconocido interés que ha tenido el fascismo español antes de 1.936",[11] es decir, hacia Giménez Caballero.

Y, sin embargo, esta admiración e influencia no puede pasar desapercibida si se conoce el texto de Giménez Caballero que estudiábamos en el capítulo anterior. Entre la segunda parte del "Manifiesto Editorial" -dedicada precisamente a explicar la elección del título y netamente separada de la primera, que explica los objetivos y fines de la revista- y el último apartado de Arte y Estado, concretamente en los epígrafes que desarrollan el tema de lo modélico de El Escorial, las semejanzas son tantas que se puede asegurar que no hay nada original en la aportación de Dionisio Ridruejo -autor confeso del Manifiesto-[12] a la elaboración del concepto "Escorial". Son semejanzas de sentido pero también de forma, siendo estas últimas las que nos confirman que Dionisio Ridruejo partía explícitamente del texto de Giménez Caballero, que lo conocía perfectamente y que asumía su más profundo sentido. En realidad, esto se había visto ya cuando comentábamos la utilización del término "piedra" en su obra poética, pero aquí se nos confirma, pues de nuevo aparece la misma

imagen para simbolizar el estado perfecto de España, al ser denominado El Escorial como un "Estado de piedra". Además, se reitera la idea, expresada ya por Giménez Caballero, de que el espíritu español encontró su forma máxima de expresión en el monumento: "Escorial, porque ésta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido". Así como la seguridad de que ese "sentido" al que conviene la forma escorialista está compuesto fundamentalmente de valores religiosos: "El Escorial, que es -no huyamos del tópico- religioso de oficio y militar de estructura". Se alude también al carácter armónico, sobrio de las formas de El Escorial, al que se caracteriza como "sereno, firme, armónico, sin cosa superflua" (p. 11). Y finalmente a la consecuente conveniencia de utilizar esas formas para contener el espíritu tradicional pero renovado del falangismo para lo que se juega con la imagen del alma de José Antonio enterrada -contenida- en las formas, hechas a la medida de ese alma, de El Escorial:

> el cuerpo de nuestro José Antonio, cuyo espíritu encontrará tan cómoda, tan a la medida, para el éxtasis y el vuelo, aquella arquitectura ordenada y ejemplar (p. 12).

Como se ve, no es tanto que se elija el nombre de Escorial porque José Antonio estuviese enterrado allí, como

que se entierra allí a José Antonio por idéntica razón que se elige el nombre para la revista: porque era éste ya -como se decía en el "Manifiesto"- un nombre "transmutado míticamente" (p. 12). Ya se ha puesto de manifiesto que el autor de dicha transmutación fue el principal ideólogo fascista en España, y por consiguiente la decisión por parte de los intelectuales falangistas de elevar El Escorial a "norma y ejemplo de una voluntad colectiva" (p. 11), esto es, a modelo para todos los órdenes de la vida, incluido el cultural, permite suponer sin demasiado temor a equivocarse que estos intelectuales fundaron la revista con la voluntad decidida de llevar a la práctica las normas culturales y artísticas expuestas por Giménez Caballero en Arte y Estado. No obstante, por si no basta, es preciso darse cuenta de que los escorialistas se autoconciben como esa "generación titánica española" a la que Giménez Caballero encomendaba la labor de "sacar a luz y a vértice de historia" al olvidado monumento,[13] tal como se desprende del siguiente fragmento del "Manifiesto", en el que por supuesto se sigue hablando de El Escorial:

> Nosotros lo hemos ganado y -por decirlo así- reedificado, comenzando por reedificar sus cimientos con guardar en ellos el polvo de nuestro inmediato origen, nuestra más reciente y viva tradición, el escandaloso y exigente testimonio de la sangre joven, el cuerpo de nuestro José Antonio... (pp. 11-12).

En cualquier caso, parece obvio que, de haberse dado algún tipo de desacuerdo entre la concepción fascista del arte y de la cultura de Giménez Caballero, y la de los falangistas fundadores de Escorial, éstos podían haber elegido cualquier otro nombre para simbolizar su antirromanticismo estético. Eran, pues, todos los conceptos implicados en el modelo escorialista es decir, conceptos como "servicio", "humildad", "rehumanización", y por supuesto el clasicismo formal, los que Escorial asumía como propios desde la misma elección de su nombre. Piénsese además que, como revista de cultura, ningún otro le convenía más, ya que El Escorial había sido elevado a símbolo del plan general de la cultura y las artes y no de un arte determinada. Nótese por ejemplo la diferencia con la revista posterior, Garcilaso, la cual partiendo de los mismos presupuestos estéticos escorialistas, elegía sin embargo el símbolo específicamente poético por tratarse de una revista específicamente de poesía. Todo ello, creo, contribuye a confirmar la hipótesis de que Escorial fue la primera puesta en práctica sistemática del modelo escorialista de la cultura y, para lo que a nosotros nos interesa, la primera aplicación sistemática de los presupuestos implicados por dicho modelo a la valoración e interpretación de las obras literarias.

Somos conscientes de que la interpretación de Escorial como revista de voluntad e intenciones fascistas en

lo que respecta a la cultura, no armoniza con la tesis mucho más conocida del liberalismo integrador del grupo escorialista, tesis que ha sido frecuentemente invocada y que, aunque ya ha empezado a revisarse,[14] sigue informando la concepción más generalizada de la labor cultural de la revista. Digamos, de entrada, que se puede hablar efectivamente de una voluntad integradora en Escorial, expresada explícitamente en la primera parte del "Manifiesto Editorial", y que va dirigida a recuperar -en lugar de anatematizar- a los intelectuales, pensadores, artistas, etc., que no se habían significado demasiado por su adhesión a la República o, como se decía mucho más trágicamente, que no habían servido "de auxiliadores del crimen" (p. 9), aunque tampoco se hubieran significado ni mucho ni poco por su adhesión al fascismo. Pero calificar de "liberal" a esa voluntad de integración me parece excesivo. Desde luego, ni el término "liberal" ni ninguno de su familia semántica aparece en el texto, lo que quiere decir que no es una tesis que se desprenda de su lectura literal, como de hecho sí ocurre con la de la integración, sino que es el producto de una interpretación que nace por cierto, en el texto ya citado de S. Diana y D. da Silva cuando, al comentar precisamente el contenido del manifiesto y sus objetivos integradores, estos autores utilizan con bastante claridad un sentido muy preciso y restringido del término "liberal":

> "Escorial" hacía un llamamiento a los pensadores de España para que sin espíritu partidista se integraran en la gran realidad de la Patria nueva. Sentimientos liberales, en el más puro sentido de la palabra liberal, como exteriorización de un ánimo generoso y desprendido, difícil de sostener por ir acompañado de la defensa de unos postulados políticos que entrañaba las duras concepciones de un totalitarismo nacional.[15]

Como se ve, estos autores distinguían nítidamente entre las tesis -totalitarias- que defendían los escorialistas, y el "ánimo" o "espíritu" con que las defendían, y sostenían que esa voluntad de integrar a los pensadores no fascistas era un síntoma de que el "ánimo" de los fundadores de Escorial era liberal. En el fondo, S. Diana y D. da Silva no dan mayor importancia al hecho, por su convicción de que semejante ánimo era muy difícil de compatibilizar con semejantes tesis. Más adelante, Dionisio Ridruejo iba a secundar esta opinión en un importante artículo publicado en 1.972[16] en el que distinguía también nítidamente entre el "talante" y la "ideología" y sostenía la idea de que existían "gentes de talante liberal entre los confesos de ideología fascista", caso por supuesto que sería el de los escorialistas.[17]

Aunque la voluntad integradora de los escorialistas