

así manejaban en ese momento las obras del pasado artístico español. Sin dejar de reconocer que obras geniales podían haber "surgido con aliento de lucha", señalaba que lo específico artístico y, por ende, lo que debía valorar se en ellas no era el programa ideológico a que hubiese obedecido el autor sino la concreción formal singular que rebasaba genialmente la intencionalidad del artista: "es indispensable que el aparato ideológico que las informaba se haya derrumbado y calcinado en las llamas eternamente vivas de la pura concreción artística." (p. 73). Camón se ñalaba al arte español un camino que no tardaría mucho en adoptarse oficialmente, pero es preciso notar que lo hacía en 1.940 y en solitario, editado su libro por la "Librería General" de Zaragoza mientras en Escorial se proyectaba la unidad de los valores estéticos y Emiliano Aguado todavía no se había atrevido a solicitar una mínima renovación formal de la poesía española.

Ahora bien, si la convicción radical de Camón en que "toda obra artística es una expresión" (p. 50) fue uno de los elementos que lo convirtieron en figura privilegiada dentro del panorama cultural de la posguerra una vez que el Estado mismo se convenció de que un principio como el de arte-propaganda era incompatible con su esencia espiritual, no fue el único aspecto de su teoría coincidente con ese giro que empezó a manifestarse en el centenario de San Juan. El talante comprensivo de Camón hacia la variedad de las

formas artísticas dejaba absolutamente excluidas de la genialidad artística aquellas formas puras o radicalmente desrealizadoras que seguían siendo consideradas enemigas del espíritu a las alturas de 1.943, y solicitaba del artista un mínimo respeto hacia el referente real por mucho que quisiera expresar su singularidad, poniéndolo a los hallazgos y valores de la técnica el freno de un sentido de la realidad siempre incuestionable:

Hay en las formas naturales la suficiente elasti cidad para continuar sustentando representaciones y, al mismo tiempo, para adaptarse a las exigencias individuales de formulación de un nuevo uni verso. He aquí la misión de la técnica en arte. A pesar de todas las deformaciones que la interpretación artística obliga a sufrir a una realidad, la técnica mantiene ajustado el naturalismo de manera que la ilusión del ser concreto y actual se conserve siempre. Las formas puras que no tengan una justificación ornamental o rítmica entran en los linderos de la paranoia (p. 141).

La forma pura permanecía, pues, confinada al ámbito de la anormalidad patológica, mientras que clasicismo, realismo y expresivismo o expresionismo se consideraban las variantes legítimas del arte derivadas de la adaptación de las formas naturales a estados de conciencia.¹⁴ Es obvio que

Camón ampliaba el campo de actuación del espíritu artístico pero que se detenía respetuoso ante el límite del siempre herético formalismo, de la misma manera que lo hacía para la actividad crítica al sostener que era imposible aplicar el positivismo científico al conocimiento del arte. Su antagonismo hacia las corrientes formalistas de la crítica se hace explícito en diversos lugares del libro teniendo como principal oponente a Wölfflin como representante de un "estricto formalismo artístico" (p. 46),¹⁵ al que Camón enfrenta su crítica fenomenológica y vivencial, formalista pero no estricta como acaba de verse.

Mucho menos estricta aún -hay que añadir- en el caso de la crítica literaria que en el de la artística, ya que Camón Aznar descubre importantes diferencias entre las formas artísticas y las formas literarias que negarían la posibilidad de una crítica vivencial o intuitiva aplicada a las obras literarias. Tendremos que detenernos lógicamente en este aspecto porque además nos permitirá entender cuál fue la aportación de Dámaso Alonso al sistema teórico y metateórico elaborado por Camón Aznar siguiendo algunos presupuestos de la fenomenología, y que en resumidas cuentas supuso la posibilidad de aplicar esa intuición vivencial de las formas artísticas a las obras literarias.

De la misma manera que Camón hablaba de la expresividad de las formas plásticas señalando que cualquier rasgo

o elemento material de las mismas estaba encarnando o exteriorizando una apetencia expresiva - "No hay pincelada marginal, ni relieve anecdótico que no pueda esencializarse, que no esté macizado de significación" (p. 17)-, advertía por contraste que en las obras o discursos literarios no ocurría igual, en virtud de una "zona de materia neutra" -i.e., no significativa- que hacía "opacos a los vocablos" (p. 17). Esa zona de materia neutra, no expresiva, sería la fonética del vocablo, siendo así que el valor significativo del mismo sería independiente de sus rasgos fonéticos, concebidos a la manera saussureana como convención arbitraria y no motivada. Una muy semejante concepción del lenguaje como algo distinto a la expresión se ría expuesta un año más tarde en un libro valioso para conocer la filosofía del lenguaje de la década, el de Ramón Cefial Lorente, La filosofía del lenguaje de Carlos Bühler, donde puede leerse:

la expresión presenta directamente a la potencia cognoscitiva del oyente lo expresado, es decir, el concepto subjetivo del que habla; la palabra, por el contrario, como representación de un contenido objetivo, tiene valor solamente en cuanto que anteriormente, por convención ha sido dotada de una significación determinada; la palabra, por consiguiente, no expresa directamente, no revela por sí misma el contenido objetivo sig

nificado, sino mediante el conocimiento de su propio valor de significación arbitraria.¹⁶

Dicho en palabras del propio Camón: "Entre la grafía o la fonética del vocablo y su significación, hay un espacio que la inteligencia tiene que salvar." (p. 50). Ello suponía una notable desventaja de las formas literarias respecto de las artísticas a la hora de ser valoradas por la crítica, pues ésta, buceadora siempre en las esencias espirituales, tendría que pasar indiferente ante la apariencia formal del discurso e ir directamente al fondo buscado y no expresado directamente por la forma. De ahí que Camón pueda hablar incluso de casos en que la más singular originalidad significativa pueda estar expresada en una forma nada estimable artísticamente:

Hay realidades conceptuales cuya expresión literaria no es más que una torpe manifestación de su esencia. Una aguda intuición puede descubrir tras la desmañada exteriorización gramatical la jugosa originalidad del concepto (p. 37).

No obstante, el autor distaba mucho de propugnar -lo que quizás hubiera sido una consecuencia lógica de la diferenciación establecida entre artes plásticas y literarias- una crítica que, aplicada a estas últimas, se limitase a valorar su contenido sin atender para nada a la forma en

que fuera vehiculado el mismo dado que, original o no, torpe o conseguida, ésta podía servir a la revelación de un valioso mensaje. Por el contrario, procuraba poner de manifiesto la correspondencia que existía, a pesar de todo, entre los vocablos elegidos y combinados por el escritor y el contenido que deseaba transmitir, haciendo residir en esa combinatoria estructural la única prueba evidente, perceptible, de su originalidad espiritual: "La expresión literaria se consigue mediante una hilación de vocablos, cada uno de los cuales, exento, o carece de significación o la tiene diferente a la que le asigna el discurso." (p. 50). Y, consecuentemente, propugnaba una crítica literaria que intentara acercarse lo más posible a la crítica vivencial de las obras de arte y que, por tanto, valorase no sólo los temas o los contenidos representados por el discurso literario sino también la perfección formal del mismo, la torpeza o el acierto en la elección de las palabras que lo componen:

no es posible separar la imagen o el concepto de las palabras que lo enuncian. Hora es ya de que la crítica literaria llegue a alguno de los estadios ya superados por la artística, que valore una unidad, ya que no vivencial, a lo menos intencional entre las palabras y su representación. Es preciso afirmar que cada discurso está expresado con perfección ; empleando exactamente los voca-

blos idóneos. Rectificar una frase es rectificar el concepto por ella encarnado (pp. 50-51).

Y, desde luego, de lo que no quedaba duda alguna era del uso individual o personal que el artista literario ha cia de los vocablos comunes, del lenguaje colectivo, y por tanto del lado expresivo que, junto al representativo, com ponfa el lenguaje literario o, más aún, el lenguaje todo. En efecto, en radical contraste con los teóricos que en ese momento pretendían reducir el lenguaje a unidad representa tiva, a comunidad de significado colectivo, Camón oponfa la idea de un lenguaje, que sin renunciar a su función referencial o representativa, se adaptaba a las necesidades expresivas del hablante, quien modificaba y ampliaba el con tenido conceptual de la palabra de acuerdo con sus experien cias personales, incorporando así a la concepción del lenguaje en la España de la posguerra, ese componente empiris ta que detectábamos en la manera mística:

es evidente la incomprensibilidad entre los hombres por el carácter estrictamente individual que tiene el lenguaje. (...) El lenguaje se adapta y colorea de nuestro empirismo, y cada vocablo es usado por nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia con arreglo a los datos que la experiencia nos permite utilizar. Basta un ramo de yedra que suba por nuestra ventana para que mi representa-

ción de la palabra "Naturaleza" sea completamente distinta a la de mi vecino (pp. 51-52).

Debe entenderse, no obstante, que a pesar de las precisiones de Camón tendentes a evitar el despliegue de una crítica literaria interpretativa que valorase sólo los contenidos de las obras parándose en la inexpresividad de la materia fónica, fue Dámaso Alonso quien al enfrentarse con la teoría saussureana del signo y sostener nada menos que como "axioma inicial" de la práctica estilística, el carácter motivado y no arbitrario -en poesía- de la relación entre significante y significado en las primeras páginas de Poesía española,¹⁷ eliminó el inconveniente que Camón Aznar señalaba a la posibilidad de "una auténtica vivencia por parte del crítico" a la hora de analizar la expresión literaria (p. 53). La originalidad del artista, la genialidad expresiva, se exteriorizaría, se haría visible en la utilización del más marginal fonema, en el más anecdótico acento que apareciese en el poema y, al insistir en ellos como elementos cargados de significación espiritual, el crítico literario estaría tan legitimado como el crítico de arte a reparar en esas "minucias" formalistas que tanto molestaban a quienes buscaban sobre todo el contenido revelado por el arte. Si lo que se buscaba eran significaciones, ya se vio que hasta el más humilde hipérbaton podía considerarse un vehículo de la más alta y profunda originalidad humana.

En cualquier caso, parece suficiente este breve repaso a las propuestas de Camón Aznar en 1.940 para darse cuenta de que, aunque ocupando una posición marginal respecto de la crítica reveladora escorialista, desde los primeros años de la posguerra una estética y crítica alternativas basadas fundamentalmente en el concepto de arte como expresión y en posiciones armonizadoras entre los valores formales y los valores de contenido, respetuosas de todas aquellas innovaciones formales que no atentasen contra la esencia espiritual del arte, es decir, contra la exigencia insoslayable de transmitir un contenido, pudo expresarse sin amenazar los sólidos principios culturales del régimen franquista y sin que su autor mereciera ser excluido de la comunidad intelectual. Muy al contrario, tan sólo tres años después merecería ser nombrado director de la que iba a ser una de las más importantes revistas de la posguerra y cauce de difusión del pensamiento estético más característico del franquismo. De la misma manera que éste fue mucho más que esa breve y coyuntural etapa fascista, su estética oficial no se redujo a la descompasada reflexión de un Giménez Caballero, y sus seguidores, Vivanco, Rosales, Ridruejo se vieron pronto desbordados por las posiciones —desde luego mucho más liberales, por cautas que fuesen, que las del tan cacareado "aperturismo" escorialista— de quienes al amparo de las instituciones oficiales y del Ministerio de Educación intentaron devolver a la cultura española un relativo aire de normalidad y modernidad. No era mucho si se considera que

sólo una década antes el arte español había vivido momentos de modernidad y libertad muy superiores, pero fue suficiente para que el estado de la cultura estética española recuperase algo de la dignidad perdida. Por poner un ejemplo, el hecho de que Espronceda pudiera ocupar la atención de un crítico que, si bien le reprochaba el excesivo apasionamiento -la falta de medida- de sus sentimientos, no dudaba en considerarlo un poeta español, se debió al esfuerzo de teóricos como Camón Aznar y Dámaso Alonso.¹⁸ Por irónico que pueda parecer, significó un pequeño paso adelante dentro del gigantesco paso atrás que había dado el pensamiento literario en España. De esta avanzadilla liberal formaron parte también otros pensadores españoles que utilizaron la R.I.E. como órgano de expresión, y a su aportación, tan importante como la de aquellos dos, se va a dedicar el próximo apartado.

VI.1.2. F. Mirabent

Aunque sea Camón Aznar la figura más representativa de la R.I.E., fueron sin duda los textos publicados en la misma durante la década que estamos estudiando por Francisco Mirabent Vilaplana, catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, y miembro de la llamada "Escuela Catalana del sentido Común",¹⁹ los que marcaron decisivamente el rumbo teórico y estético de la revista. Fue este autor el

encargado de las reflexiones filosóficas sobre la belleza y el arte que podían considerarse representativas de las posiciones de la R.I.E., el portavoz del ideario estético-artístico de la revista. Los títulos de sus numerosos trabajos dan cuenta de que muchos conceptos y problemas fundamentales de la estética como el de la forma, las relaciones entre arte y naturaleza, el juicio estético o el genio fueron objeto de atención por parte de Mirabent, mientras que el análisis de las soluciones que se dan a los mismos confirma el papel que la R.I.E. desempeñó en la posguerra como cauce de difusión de posiciones conciliadoras entre el radical liberalismo artístico y el tradicionalismo estricto. Un breve repaso global de estos trabajos centrado sobre todo en las cuestiones referidas al debate estético de la posguerra va a ser precisamente la labor que nos ocupará en las próximas páginas.

Lo que el contenido verdaderamente humanista y moderno de la reflexión estética de Mirabent supuso dentro del irracionalismo absoluto de la posguerra sólo puede apreciarse de verdad si se repara en que este último no fue un mito sino, como ha podido comprobarse a través del análisis de las aportaciones teóricas y críticas de los intelectuales de la Falange, una penosa realidad. A pesar de que una lectura actual de estos textos de Mirabent pueda encontrar ciertos elementos contradichos ya entonces por reflexiones más contemporáneas sobre el arte y la belleza y un consi-

guiente sabor a cosa añeja, no puede negarse que nos encontramos ante uno de los pensadores más independientes de la época del pensamiento español que estamos estudiando y ante unas posiciones, las suyas, que deben considerarse las más avanzadas de las que pudieron expresarse en ese momento. Basta comprobar la radicalidad con que Mirabent sitúa los orígenes de su reflexión en la Estética del siglo XVIII, negando que el planteamiento de problemas estéticos pueda retrotraerse al "laberinto dialéctico del ergotismo medieval" ni a las figuras más representativas del mismo, por mucho que sean a su vez grandes figuras del pensamiento católico como San Agustín o Santo Tomás de Aquino: "a pesar de sus excelentes aportaciones en los enlaces de la belleza, de la verdad y del bien, ninguno de los dos -osa decir Mirabent- ha penetrado con especial originalidad en el problema de las cosas bellas".²⁰ La tradición aristotélico-escolástica a la que Giménez Caballero se remitía -aunque ya vemos que sólo para legitimar católicamente su reflexión y no por verdadera fidelidad a dicha tradición- para enfrentarse decididamente a la Estética moderna de raigambre kantiana es ahora negada por un pensador que acierta a sostener la validez de las modernas reflexiones estéticas y considera que remitirse a Aristóteles, a Platón o a Santo Tomás es "retrogradar el problema":

Quizá convendría que la mayoría de las cuestiones estéticas se hicieran arrancar del siglo XVIII,

según entonces se presentaban. Antes la Estética era una "ancilla", más o menos oprimida por otras disciplinas filosóficas; desde el XVIII es autónoma...²¹

Ello supone lógicamente una humanización de la Estética, una secularización de sus problemas. Todo lo que pueda decirse de los problemas estéticos es fruto de la reflexión humana, no de una revelación divina que el filósofo, como un profeta bíblico, deba transmitir a los hombres. Es la mente humana haciendo legítimo uso de su capacidad la que va estableciendo las soluciones a las cuestiones teóricas planteadas por la existencia de cosas bellas. Es "la naturaleza específica de la racionalidad del hombre" y no una supuesta comunicación sobrenatural la que explica la formación de ideas sobre todo lo existente; proceso absolutamente humano, no limitado por ninguna voz Superior:

Incluso si se acepta la posibilidad de que estos tres conceptos ideales -Verdad, Belleza, Bien- tengan una fuente común, anterior al pensamiento de los hombres, es lo cierto que el solo hecho comprobable es la formación de estos conceptos generales como resultado de procesos psíquicos en los cuales la experiencia ha ido movilizando los sentimientos, la memoria, la imaginación y la razón, y que además de estas actividades psicológicas individuales se producen hechos colectivos y acaecio

mientos históricos que colaboran en la determi
nación de los juicios constitutivos de esos con
ceptos.²²

Y, junto a lo humano, como una consecuencia insoslayable, el error. Puesto que es el hombre el que va elaborando conceptos sobre la realidad, sin ninguna garantía sobrenatural, no existen verdades absolutas. Mirabent se opone rotundamente a cualquier intento de paralizar la actividad del pensamiento ni la del arte en virtud de la perfección de una verdad o una forma del pasado:

Carecemos de una norma absoluta de la verdad, como carecemos de una norma absoluta de la belleza y del bien. La intervención resolutoria de arquetipos eternos aparece a nuestra razón como una abstracción indemostrable.²³

Mirabent ponía al descubierto, pues, el irracionalismo de quienes propugnaban un modelo único de forma artística correspondiente a un modelo único de verdad, es decir, de interpretación de la realidad, en la España de posguerra. Frente a ellos, afirma dialécticamente la incesante e imparable actividad del arte y del pensamiento. En lo que respecta a este último, Mirabent expone una teoría de la verdad relativa que nada tiene que envidiar a las más progresistas epistemologías actuales. Esto es, su negación de que

existan verdades absolutas no le conduce a un relativismo extremo que devenga en agnosticismo; la verdad es relativa pero no por incorrecta sino por "incompleta".²⁴ Mirabent sostiene que la verdad no puede confundirse con la realidad y que la interpretación de esta última experimenta un progresivo e imparable enriquecimiento a lo largo de la historia.²⁵ Ni la Filosofía ni el Arte pueden dar cuenta de la realidad total, sólo ir iluminando aspectos de la misma con plena conciencia de que siempre quedará un "misterio" -en el sentido absolutamente laico de "problema"- sin aclarar.²⁶ La realidad es, en consecuencia, "el varillaje de un inmenso abanico, que sin duda no podrá jamás abrirse del todo", pero todas las interpretaciones que de esa realidad proporcione el pensamiento humano -las verdades- son válidas y abren cada una una varilla del infinito abanico.²⁷ Esta concepción del desarrollo dialéctico del pensamiento humano le lleva a enfrentarse explícitamente contra las teorías que, como se ha visto en Dámaso Alonso, conciben la realidad como un abanico cerrado herméticamente que niega su secreto a los hombres y que introducen una romántica "aura de misterio" en la existencia humana.²⁸

En lo que se refiere al arte, Mirabent es también rotundo al afirmar su vitalidad y lo inconsecuente de posturas clasicistas o dogmáticas que pretendan fijar una de sus formas como la única o la mejor. En 1.943, en el ensayo titulado "Naturaleza y arte", la actualidad estética le hace plan

tearse el problema en términos de oposición entre clásicos y románticos, manifestando radicalmente su preferencia por los últimos, entendiendo por romanticismo, como aquí se está haciendo, la posibilidad de utilizar formas artísticas variadas, sin obedecer a preceptos o cánones formales:

El Arte llega a un punto de máxima perfección posible -la escultura griega, la pintura italiana del XVI, Mozart...-, pero la Naturaleza le sigue descubriendo incesantemente nuevas e impetuosas exigencias vitales, que obligan a la invención de nuevos tipos expresivos en donde se incluyan esas inquietudes que quedaron fuera de aquellas síntesis de perfección posible. De ahí la constante renovación del Arte, su perpetua búsqueda de elementos inéditos tanto de representación como de expresión, impuestos muchas veces con audaz violencia.²⁹

En 1.945, ya solventado el conflicto a favor de los románticos, Mirabent plantea el problema en su radicalidad señalando la "fragilidad de las pretensiones del preceptismo" en arte, la imposibilidad de identificar Estética y canónica y la infinitud del desarrollo del arte: "El Arte está en constante devenir de invención y de intención, y cada generación, cada pueblo, cada individuo, aporta nuevos elementos inéditos al conjunto de la experiencia artística".³⁰

No sólo ya en el sentido de las formas sino en el sentido de los contenidos revelados por el Arte que, como los revelados por la Filosofía, son perfectibles y cambiantes.

Habría que preguntarse ya qué hace un pensador como Mirabent en medio de un ambiente como el de la posguerra, o, planteado de otra forma, qué era lo que hacía de su reflexión algo asimilable a pesar de sus componentes humanistas y racionalistas, muy superiores a la media del pensamiento de esta década incluso una vez experimentada la renovación marcada por el C.S.I.C.. Recordemos cuáles eran las condiciones que la R.I.E. había formulado en la "Presentación" como inexcusables a la hora de tratar los temas estéticos que ocuparan la revista: el primero, el tratamiento de la forma como expresión de una esencia espiritual; el segundo, el rechazo de esteticismos y vanguardismos; tercero, el sentido trascendentalista de la cultura o tratamiento teleológico de los temas culturales, que debía corregir los excesos del positivismo científico. Y ahora infiramos: Mirabent cumplía en su reflexión sobre el arte y la belleza las tres condiciones. Elemental.

Y es que lo mismo que se ha valorado como signo de modernidad frente a las posiciones más tradicionalistas de la posguerra, esto es, el hecho de que su pensamiento estético se remitiera a la modernidad kantiana, determinaba asimismo que todo lo producido fuera de la órbita del idealismo -objetivo

o subjetivo- quedase fuera de la reflexión de Mirabent. Paradójicamente, pese a esa concepción dialéctica del pensamiento y del arte de que hace gala, Mirabent se ha detenido, en lo que se refiere a sus opiniones sobre problemas estéticos, en un momento concreto de la evolución del pensamiento humano, bien es verdad que posterior a la escolástica pero no tan reciente que le permita asimilar las últimas novedades de ese devenir incesante del espíritu humano. Ello hace que, estéticamente, pueda conectar sin ningún tipo de esfuerzo con esas condiciones mínimas a que los directores de la cultura española habían reducido la en un principio estricta normativa falangista o tradicionalista.

Todo esto puede analizarse en uno de los más importantes trabajos que Mirabent publicó en la R.I.E., "Reflexiones sobre la forma".³¹ Basándose en Schiller, sostiene al comienzo de este trabajo que la forma es algo que no puede desatenderse ni desprenderse aunque sea imprescindible fijar qué se entiende por tal. De acuerdo con la idea de que la forma es "el elemento estético por excelencia", y con la conclusión de la Estética moderna de que no es "posible prescindir del aspecto externo de los objetos que llamamos bellos." (p. 150), Mirabent deja clara, no obstante, su oposición a las corrientes formalistas de la teoría del arte, mencionando como hacía Camón a Wölfflin pero también a Focillon, Etienne Souriau, Herbert Read, y otros. Considera "notables" pero insuficientes sus trabajos sobre "las manifestaciones exte

riores o formales de la producción artística" (p. 165). La palabra clave "deshumanización" hace acto de presencia en este momento de la reflexión: a la "deshumanización que origina ese estricto formalismo" opone Mirabent el "humanismo estético" de la línea Lessing-Kant-Schiller (p. 166). Lo característico de esta última es que, frente a la "concepción estrictamente científica de la Estética" de los formalistas que llegan al "extremo" de hablar de una "ciencia de las formas", modifican ese formalismo aventurándolo "noblemente hacia soluciones teleológicas" (p. 151).

Podemos preguntarnos, pues, seguros de cuál va a ser la respuesta, en qué consiste la forma para Mirabent dentro de la línea de ese humanismo estético. A diferencia de Giménez Caballero que remitía falaciosamente la idea a Platón y San Agustín, Mirabent confiesa el débito a la teoría hegeliana de la "forma como revelación del interior de los seres, ese interior que es invisible, pero que ha de ser necesariamente expresado." (p. 160). Así, en oposición a las teorías del formalismo estricto, Mirabent, que sigue a las escuelas idealistas contemporáneas, concibe la forma como "algo más que el aspecto exterior de las realizaciones del Arte y algo más que las concreciones de la materia y de los elementos naturales." (p. 169). Dada la concepción dialéctica del espíritu que maneja Mirabent, se entiende que postule la infinita variedad de las formas expresivas: si "es la vida misma del espíritu la que se expresa en las formas, con

su evolución indetenible" (p. 168), el devenir de las formas será igualmente indetenible. El valor de las mismas no residirá en su perfección -pues desde ese punto de vista las más valiosas serían las clásicas, las más perfectas- sino en su expresividad, es decir, en el hecho de que obedezcan realmente a una necesidad expresiva del espíritu. De manera que críticos, teóricos del arte y esteticistas estarán prestos a atender a todas las nuevas formas que la expresión se esfuerza en ofrecer ininterrumpidamente (p. 175).

Semejante liberalismo, como ya debe de estar sospechando el lector, tropieza pronto con ciertas limitaciones infranqueables que van a servir para expulsar las corrientes esteticistas y vanguardistas de la vida expresiva del espíritu. Como ya se decía al analizar el contenido de la "Presentación" de la revista, es la Estética -lo bello- la que pone límites a la expresividad. Y es que la infinita libertad del arte, "actividad libre, espontánea y representativa que se expresa intuitivamente sin ningún prejuicio necesario acerca de las significaciones metafísicas." (p. 173), no implica la infinita libertad de la estética. Esta, autónoma desde el siglo XVIII, conserva no obstante una íntima y esencial ligazón con otras disciplinas filosóficas y, aun manejando y discutiendo problemas que le son propios, "reconoce siempre su enlace radical y salvador con la más alta especulación del pensamiento" (pp. 154-55). Así, si es cierto como señalaba ya Mirabent en el primer ensayo que publicó en

la R.I.E. que la obra de arte "no está directamente sometida a las exigencias de la realidad ni a las de la verdad" como tampoco a las exigencias de la moral, también lo es que, como señalaría un año después en un ensayo sobre Delacroix, "el Arte está condicionado por la belleza" y que "ésta vive siempre, a su vez, y en última instancia, condicionada por la verdad y por el bien". Resulta, pues, que la obra de arte estaría indirectamente -por medio del juicio estético- sometida a la verdad y al bien. Es el Gusto -la ley del Gusto- el único límite al margen amplísimo de libertad de que gozaría el arte y sus formas: y éste, el límite estético del gusto, implica dos cosas que van a ser, pues, las dos exigencias impuestas por el juicio estético a la forma artística para poder considerarla forma bella.

La primera, y fundamental, es que la forma no sea sólo expresiva sino también significativa o, dicho en los términos que venimos utilizando en este trabajo, referencial. Arte que, al igual que la filosofía, procure adentrarse en los secretos de la realidad, iluminándolos o conociéndolos. Arte que, como la Filosofía, sea modo de conocimiento, reflexión meditativa, ejercicio intelectual además de emotivo:

La forma como revelación de un fondo -"la materia fecundada por el espíritu", como indica Hegel- es la estructura de toda expresión, es el ingrediente esencial, pero no el único. Es ineludible que

en la intimidad misma de la forma que expresa palpita la intención de una significación filosófica...(p. 173).

La "finalidad significativa" que Mirabent exige, pues, al arte para poder hacerlo objeto de un juicio estético positivo es, obviamente, el elemento que, equivalente a la finalidad referencial del lenguaje, frena las tendencias al esteticismo -subordinación del fondo a la forma- y al expresionismo ilimitado -subordinación de la función referencial a la expresiva. La "sustancial armonía entre forma y fondo" propugnada por Mirabent como única garantía para que emerja "la significación precisa de una obra de Arte" supone el rechazo de las escuelas artísticas "llamadas genéricamente formalistas o idealistas" en las que "el excesivo predominio" de forma o fondo "debilita -y a veces anula la significación esencial." (p. 163). Con confesar una actitud comprensiva hacia estas corrientes de arte -distante a años luz de los improperios que les podía dirigir un Giménez Cabballero o un Ramiro de Maeztu-, el autor sostiene la superioridad y, por tanto, el mayor valor estético de un arte que posea esa armonía sustancial entre forma y contenido:

La forma, dominando el contenido; pero, a la vez, el contenido exigiendo de la forma que no altere o no traicione ninguna de sus posibilidades de significación. He ahí la más íntima, las más pro-

funda, de las obligaciones del Arte (el subrayado es nuestro) (p. 162-63).

Satisfecha esta primera obligación, todavía le queda al arte una segunda obligación que cumplir, determinada también por su sometimiento indirecto a las exigencias de la Estética. Se trata, lógicamente, del carácter de las significaciones que esa forma fiel a su función significativa debe transmitir. Aquí es realmente donde actúa el componente subjetivo del Gusto o Juicio estético. Porque si bien se ha dicho que la belleza está condicionada por la verdad y el bien, no existía -recuérdese- ningún componente sobrenatural en la constitución de los conceptos de verdad y bien que garantizase la eternidad de los mismos. De ahí que Mirabent no parezca exigir del artista una interpretación determinada del Universo sino simplemente una interpretación:

El arte nos da una síntesis constructiva, una visión del mundo a través de la invención o de la actividad de cada artista: es decir, las síntesis diversas según los puntos de vista o las diferentes verdades que, cada una a su manera, pretenden explicar la realidad. (...). El arte tiene en sí una pretensión noble y elevada: la de ofrecernos una interpretación válida del universo, naturaleza y espíritu.³²

Muchas otras afirmaciones desperdigadas en sus numerosos trabajos confirman este carácter auténticamente liberal y humanista de Mirabent quien protesta enérgicamente contra toda pretensión de "inmovilizar el conocimiento" y contra toda suerte de prejuicios que tiendan a detener el progreso cognoscitivo en virtud de un interés superior, elogiando por contra el esfuerzo de quienes cada día -esto se escribía en la España de 1.949- se esforzaban por "romper valores (...) que les han sido impuestos, o que ellos mismos se han impuesto por influencias culturales, históricas, políticas, religiosas, más o menos transitorias."³³

Y, sin embargo, aunque esto no sea desde luego lo más importante ni lo más destacable de su válida aportación a la estética española de posguerra, hay que señalar también, por cuanto que incide en esa limitación ya señalada que la indiscutible filiación idealista impone a su estética, los límites que Mirabent impone a la libertad interpretativa del artista, expuestos muy principalmente en el ensayo "La Estética y el humanismo"³⁴ publicado en 1.949, acaso cuando la progresiva liberalización de la cultura española aconsejaba ya al pensador no sólo insistir en la necesidad de romper con valores impuestos sino también en la de someterse a ciertos valores que, en esa línea del idealismo filosófico o, como él prefiere decir, del espiritualismo moderno, son valores irrenunciables. Se trata, pues, de no valorar como estéticas o bellas, obras que ofrezcan interpretaciones de la

realidad en la que se contradiga la idea base de ese pensamiento filosófico, i.e., la subordinación de la materia al espíritu. Es la metafísica kantiana con su pragmático laicismo, resuelto en última instancia en religiosidad, en la idea de una Conciencia primera que sostenga el principio de que el espíritu es anterior a la materia, la que se convierte en límite interpretativo que permite al autor rechazar, en gloriosa contradicción con su teoría del progreso ilimitado, todo ese "trágico desorden de una gran multitud de conciencias de hoy" provocado por la tendencia a considerar "los instintos" o "tendencias de ascendencia inferior" en el origen de las actividades espirituales del hombre,³⁵ rudimentaria interpretación del pensamiento materialista contemporáneo que permite hasta al pensador más liberal cerrar el abanico de la realidad en un punto contradictorio con la "verdad" más evidente y someter a crítica cierto tipo de obras de arte a las que el Gusto por comprensivo y tolerante que sea, no puede dar el visto bueno. Son las "bajas actitudes ateas y materialistas" que descubren algunas escuelas artísticas y filosóficas las que sirven de límite a las personales interpretaciones de la realidad que el hombre puede ofrecer haciendo libre ejercicio de su razón y de su experiencia.³⁶ Este límite obedece, pues, a una segunda obligación de la Estética e, indirectamente, del Arte que es la de servir "para elevar y dignificar el comportamiento de los hombres."³⁷

En el cumplimiento de estas dos obligaciones que la Estética impone al arte resulta de gran ayuda, a decir de Mirabent, el contacto del artista con la Naturaleza. Todo un ensayo dedica el autor a esta cuestión orientada principalmente a restituir el "sentido de la realidad" en un artista que, como el contemporáneo, ha sido llevado demasiado lejos por su fantasía:

cuando el Arte ha llevado a la fantasía hasta las más elevadas esferas de lo ideal, la presencia y el contacto de la Naturaleza restituye fecundamente el sentido de la realidad. Difícilmente podría señalarse mejor estímulo para el equilibrio espiritual del hombre.³⁸

En la línea de los críticos que trataron la figura de San Juan en el centenario, la dirección de la mirada hacia la naturaleza -aspecto de la poesía de San Juan en el que se insistía abundantemente- aparece como fórmula o receta para evitar un "yoísmo" generador de alucinadas visiones e interpretaciones de la realidad, entendiendo por tales todas aquellas que se alejen de los datos empíricos de lo real y de las interpretaciones "normales" del mundo:

La experiencia artística, aunque libre, tiene mucho que ganar de su adecuación a la claridad de los objetos naturales que quiera representar, o

de la fidelidad a la interpretación normal de los actos y de los sentimientos que desee expresar y comunicar.³⁹

Claridad representativa, interpretación normal (idealista) de la realidad; todo lo que se aleja de ambas exigencias -impuestas por el Gusto- es calificado de "desvaríos", de "libertinaje", de "degeneración"... Por contra, lo que obedece a ellas es intuición genial, libertad, singularidad del espíritu, nobleza, fidelidad a los anhelos del linaje humano... Como se ve, los mecanismos de que se sirve Mirabent para condicionar el arte son exactamente iguales a los que utilizaba la estética del clasicismo cristiano, aunque se haya incorporado como componente de la norma una suelta libertad formal o expresiva que, limitada por el norte con el formalismo, por el sur con el vanguardismo, por el este con el materialismo, apenas tenía más posibilidad que "retrogradarse" -por utilizar terminología del propio Mirabent- a un estado pasado de la cultura y el arte ejemplificado por el "alma serena y profundamente romántica" de Kant o Schiller o Delacroix.⁴⁰ Era, en efecto, un modelo de sereno romanticismo el que resultaba así legitimado por la reflexión, en otros sentidos tan valiosa, de F. Mirabent. Su reflexión se nos aparece, en consecuencia, ocupando un específico lugar dentro del debate estético de la posguerra, como representante de las posiciones que sucedieron al rígido clasicismo de los primeros años y que tuvieron por prin

principal objetivo y logro un avance hacia la modernidad y una renovación de formas y contenidos del arte que no significara, no obstante, no obstante, un irreflexivo abandono a todas las aportaciones de la cultura contemporánea.

No era Mirabent el único que, desde las páginas de la R.I.E., contribuyó en el transcurso de la década a la relativa normalización estética. También Eugenio Frutos, que a decir de Rodríguez Puértolas había sido originariamente falangista,⁴¹ se atrevía a revelarse contra el axioma de la forma conservadora ya en 1.944, señalando en su ensayo "Vinculación metafísica del problema estético" que el sintagma "arte eterno" era una "contradicción en sí" dada la esencial historicidad del fenómeno artístico.⁴² En 1.948 ahondaría en la idea, en una segunda parte actualizada del ensayo, "Vinculación metafísica del problema estético en Heidegger",⁴³ donde el enfrentamiento contra la estética clasicista de Giménez Caballero se hace ya utilizando el símbolo supremo de la misma, es decir, El Escorial. Defendiendo la idea de la historicidad de los estilos artísticos, Frutos circunscribe el emblemático monasterio a forma expresiva de la España del siglo XVI. Es ahora Heidegger, con su distinción entre ser y existencia, el que legitima la idea de que el ser de España pueda expresarse en otras formas existenciales distintas a la que se expresó en el momento histórico de Felipe II:

Si tomamos como tipo el Monasterio de San Lorenzo

en El Escorial (...), podemos decir que es el monumento de la España de Felipe II, en cuanto monumentaliza el contenido vital de los hombres que la vivieron, y, así, su contemplación nos ha ce tomar conciencia del ser de España en una épo ca temporalmente limitada, pero en la que fluyó la existencia del pueblo español con sus fuerzas vitales moldeadas en la posibilidad realizada que fue el Imperio de Felipe II, su Estado o forma po lítica expresiva de esa existencia española.⁴⁴

Dígase, a la vista de esto, si la estética española de posguerra a partir de cierto momento no se autoconcebía en el marco de un debate con la estética de Giménez Caballero sobre todo en lo que se refería a la exigencia del clasicis mo formal. Eugenio Frutos intenta mostrar la legitimidad de los cambios de estilos, concebidos éstos como reveladores -formas expresivas, al igual que en la estética de Giménez Caballero- pero de momentos históricos y, por ello, cambian tes, del espíritu español: "La modulación de la curva histó rica determina un modo temporal humano de revelar a los exis tentes, y en tal modulación consisten los estilos."⁴⁵ Claro es que al mismo tiempo Eugenio Frutos antagoniza con el ter cer término en discordia, esto es, con la estética contem poránea -purista, vanguardista...- mostrando su adscripción al modelo romántico al opinar acerca de las formas con que artista y poeta deben procurar revelar su existencia histó

rica: "formas literarias o artísticas impresionantes: (...) formas que, principalmente por vía emotiva, sacuden las más profundas raíces de nuestro ser concreto".⁴⁶

Emiliano Aguado, otro asiduo colaborador de la R.I.E., como cabía esperar de quien en gran parte fue el iniciador de la nueva norma estética, nos proporciona una de las claves para comprender la asimilación de las filosofías modernas o románticas por unos intelectuales persuadidos ya de que las formas militares y jerárquicas de El Escorial -el símbolo del fascismo- no son las que convienen a ese momento de la historia de España. Estableciendo una relación directa entre el existencialismo como corriente filosófica y el devenir político de la Europa posbélica, Aguado argumenta:

El existencialismo señala el triunfo de la democracia en lo que a las grandes cuestiones se refiere, y no porque la democracia sea buena, sino por la sencillísima razón de que no hay ya en el mundo más que democracia.⁴⁷

Estaba claro: la situación internacional, sobre todo a fines de la década cuando Emiliano Aguado escribe estas palabras, no aconsejaba ya una fijación obstinada en las soluciones fascistas o tradicionalistas ni en el nivel político ni en el cultural. La "modulación de la curva histórica"

que diría Eugenio Frutos exigía un cambio de estilo que reflejase las nuevas circunstancias. La voluntad programática de retroceder la historia al siglo XVI debía ser reemplazada por una ambición más humilde y más adecuada a las posibilidades en ese momento, la de retrotraerla tan sólo al siglo XIX. La cultura romántica debía ser el modelo. Al fin y al cabo, argumentaba Emiliano Aguado para quienes se guían viendo en el romanticismo y en las variedades del pensamiento kantiano el germen de la revolución, Hegel no era culpable de "la derivación que de su sistema llevó a cabo Carlos Marx".⁴⁸

Una vez delimitado el verdadero enemigo, fue posible incluso traspasar las fronteras del modelo romántico y dar cabida tímidamente a los principios estéticos más contemporáneos, tales como los de las vanguardias poéticas del 27. Pero, antes de adentrarnos en este momento importante de la historia de la estética y la crítica literarias españolas será conveniente comprobar cómo también el modelo romántico contó con una crítica literaria presta a valorar sus componentes cual si de verdades estéticas reveladas por profética visión se tratasen. Ciertamente la valoración se hacía ahora en nombre de la intuición o del gusto subjetivo pero, como en el mundo soñado por Kant, se diría que el sentimiento subjetivo había florecido en todas las conciencias críticas españolas convirtiéndose en universal. La armonía, sin

embargo, duró poco; pronto, las importantes variaciones que experimentó la situación internacional y el nuevo rumbo que, a consecuencia de las mismas, debió emprender la política española, harían posible la expresión de varias tendencias que anularon definitivamente la apariencia de uniformidad de la cultura española del franquismo.

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

VI.2.1. La universalidad del gusto romántico

Fue en Escorial, la revista que así traicionaba el nombre emblemático que la definió en la hora de su nacimiento, donde empezaron a encontrarse las primeras manifestaciones de una crítica literaria a la que bien puede calificarse de "romántica". Se trata de una crítica ocupada en dos tareas fundamentales: recuperar a los poetas del Romanticismo español -desafiando ese axioma prebélico de Luis Rosales según el cual no habría existido un verdadero romanticismo en España- y poner de manifiesto el "neorromanticismo" de los poetas españoles contemporáneos a fin de valorarlo positivamente. Dos tareas encaminadas a dos objetivos fundamentales: el primero, combatir el dogma clasicista y oponerle la libertad formal de los románticos; el segundo, combatir la "deshumanización" del arte contemporáneo mediante el recurso a una poesía llena de sentimientos, anécdotas, referencias a lo

real y claridad comunicativa, de acuerdo con todas las exigencias del proyecto rehumanizador y acogiéndose a la nueva consigna de que era el corazón el que salvaba al hombre.

Encaminados a estas tareas y objetivos aparecen una serie de artículos de crítica literaria en las páginas de Escorial que son un inequívoco indicio de las nuevas posiciones. Así, en 1.943, Enrique Gil y Carrasco recibe la atención de Ricardo Gullón,⁴⁹ y M. García Blanco escribe sobre Espronceda,⁵⁰ hecho este último bastante significativo sobre el que después se insistirá. José Luis Castillo escribe un texto teórico-especulativo titulado "En torno a la preceptiva y al romanticismo", donde por supuesto se protesta enérgicamente contra la primera y se valora con energía al segundo.⁵¹ José Antonio Maravall, en su comentario a la vida literaria en 1.943, valora el hecho de que la uniformidad literaria esté siendo reemplazada por "una alentadora variedad de estilos" reflejada en la aparición de diversas revistas literarias.⁵² Ya en 1.944 Juan Ruiz Peña escribe sobre Cienfuegos valorándolo en cuanto precursor de la sensibilidad romántica.⁵³ Y también en 1.944 los poetas españoles contemporáneos como José Luis Cano y Victoriano Crémer sirven para ejemplificar la nueva orientación neorromántica de la poesía⁵⁴ que, no obstante, encuentra su símbolo definitivo en los dos poetas del 27 convertidos al romanticismo, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. El uno con Sombra del Paraíso, el otro con Hijos de la ira son los úni

cos poetas de la generación ausente que aparecen comentados en las páginas de la nueva crítica⁵⁵, además del siempre presente Gerardo Diego, aunque de este mismo año de 1.944 date precisamente el primer y tímido intento de Dámaso Alonso por recuperar a García Lorca.⁵⁶ A todo ello hay que añadir la abundancia de traducciones de poetas extranjeros que, como apuntaba J.C. Mainer, se caracterizan por "formas de expresión neorromántica y muy personalizadas", como Shelley, Keats, Hölderlin, Novalis, Rilke, G. Trakl, G.M. Hopkins...,⁵⁷ todo ello en el transcurso de estos tres años que estamos caracterizando por la adscripción de la revista a un modelo romántico.

También aparecen no obstante en las páginas de la Escorial "romántica" poetas extranjeros de los considerados oscuros o deshumanizados: Mallarmé, Joyce, Rimbaud son objeto de atención por parte de una crítica que pone de manifiesto sus valores formales solicitando que, para mayor perfección estética, éstos se pongan al servicio de la emoción poética y los significados.⁵⁸ Respondía, pues, la presencia de estos heréticos escritores a ejemplificar a través de ellos tanto el cuidado de la forma que la nueva estética consideraba elemento imprescindible para la armonía sintética de lo bello como el riesgo a que conducía una sobrevaloración de la misma en detrimento del contenido. Así, X. de Sallas comenzaba su artículo sobre Mallarmé señalando explícitamente estas dos finalidades: "ver con claridad lo que de

admirable encierra la obra de un poeta, y también para ver y decir, ya sin ambages, las causas de su impotencia." (p. 497). En realidad, X. de Salas insistía aún más en el segundo aspecto que en el primero pero, no obstante, valora ba "lo que tiene la prosa y el verso mallarmeños de maravilla", el "virtuosismo verbal" de su obra, dando la impresión de que si toda esa "ciencia estilística" no tuviese el "grave fallo" de "su vacío conceptual" sería posible valorar por entero la poesía de Mallarmé (p. 498-99). J. González Muela era todavía mucho más comprensivo hacia los experimentos formales de James Joyce, a quien considera, en un alarde de rebeldía, "una de las más altas cumbres de todos los movimientos literarios de nuestro siglo", aun cuando acto seguido el crítico celebre que las noticias que llegan de Europa hablen, en lo literario, del "retorno a la calma y a la emoción poética pura, sin excitantes" (p. 125). En última instancia, lo que más se aprecia es lo que González Muela llama "el culto a la palabra", es decir, la valoración de la misma en sus aspectos fonéticos y significativos, haciendo especial hincapié en el hecho de que Joyce sea "sumamente sensible a las imágenes acústicas, a lo significante del signo gráfico" (p. 127). En cuanto a Rimbaud, Vicente Gaos, el autor que aborda la difícil tarea de comentarlo, lo hace en clave romántica, es decir, convierte a Rimbaud -viéndolo "al trasluz"- en un legitimador del romanticismo que se propugna, utilizando métodos interpretativos del mismo tipo de los que descubríamos en la primera etapa

de Escorial aplicados a los poetas rescatados.

De la importancia que tenía esta reivindicación del "pathos" estético de la poesía aun cuando no se pudiera realizar a través de las figuras del 27, todavía en general expulsadas del armónico conjunto del arte español, da cuenta un artículo de Rafael Ferreres que, publicado en enero de 1.943, comentaba la poesía de Unamuno⁵⁹ invirtiendo por completo el planteamiento sobre la misma de López Ibor que había dado origen a la polémica sobre el "entusiasmo". Recuérdese que López Ibor valoraba en Unamuno el hecho de que su poesía tuviera ese "pathos" ético característicamente español que consistía en despreciar cuantas incitaciones sensuales -estéticas- amenazasen al predominio absoluto del espíritu o la idea, y en cambio le reprochaba que esa idea, expresada así sin ningún obstáculo estético, no fuese valorable desde la perspectiva del ideario español por su heterodoxia religiosa y su angustia tan ajena al tono optimista y entusiasta de la Falange. Pues bien, para Rafael Ferreres, la poesía de Unamuno, enormemente válida por su mensaje espiritual por "su espíritu eternamente angustiado" que habla de un "alma ahincada en las más profundas raíces ibéricas" (p. 151), fallaría en cambio por cuanto ese mensaje magnífico iría vehiculado por un lenguaje poético carente de las cualidades estéticas que ahora se exigen de la poesía para lograr "la armonía perfecta de fondo y de forma" (p. 143) que, desde diversos espacios textuales,

se está intentando implantar.

Dos son, fundamentalmente, los aspectos formales de la poesía de Unamuno que merecen reprobación por parte del crítico. El primero es la musicalidad, o, mejor dicho, la falta de musicalidad, de calidades sonoras, en dicha poesía. Comparando a Unamuno con Rubén Darío, el crítico subraya la "pobreza musical" del primero y la "música extraordinaria" del segundo. La diferencia se explica por una diferencia de actitud respecto de la palabra en ambos poetas: mientras que Rubén Darío "sólo lanzaba los nuevos vocablos cuando ha**ba** comprobado su contenido eufónico", Unamuno adaptaría las palabras "sin tener en cuenta otra cosa que su sentido filológico y semántico" (p. 145). Nótese que no se pide del poeta que renuncie a la preocupación por el sentido -ya se ha dicho que el crítico valora la presencia de un mensaje en la poesía de Unamuno y que valora también la calidad moral del mensaje. Lo que se demanda de él es que no sólo tenga en cuenta el sentido de la palabra -de la poesía- sino que, antes de lanzarla al exterior, tenga también en cuenta si esa palabra poética es válida fonética o musicalmente. Como un San Juan armonizador de la materia y el espíritu de la palabra en versión de Emilio Orozco, Unamuno habría sido un poeta perfecto si a su religiosidad y moralidad -a su "pathos" ético- hubiese añadido una porción equiparable de sensualidad -de "pathos" estético: "Unamuno apetecía e iba en su obra tras un fin inquietador y ético, y no estético,

llevado por su deseo moralista y por su indiferencia por otros aspectos de la poesía." (p. 148).

El otro aspecto que valora negativamente el crítico en lo que respecta a las cualidades formales del discurso de Unamuno es la escasa variedad estrófica, siendo éste el único momento en que se menciona a los "revolucionarios románticos" como contrafiguras de Unamuno. La variedad de estrofas y metros, así como la variedad en la disposición de los acentos es un síntoma de libertad y agilidad en la consecución de lo musical poético de que Unamuno también careció a decir del crítico, quien pone de manifiesto lo negativo de la "gran rigidez y monotonía" que se deriva de la hostilidad de Unamuno hacia el romanticismo, hostilidad que se atestigua transcribiendo un fragmento del propio Unamuno en el que protestaba contra las innovaciones métricas de la poesía romántica (pp. 145-46).

El acuerdo era total, pues, en lo que se refería a la libertad formal. Luis Rosales, por ejemplo, se destapaba en su nueva aversión hacia el modelo garcilasista -que él mismo había contribuido a elaborar en la preguerra y que ahora, tras la traición de Escorial, se había refugiado en la nueva revista Garcilaso- oponiendo a toda suerte de modelos o normas poéticas una sorprendente convicción en el juicio estético subjetivo:

Cada cual debe de responder (sic) estéticamente ante un solo tribunal; el de su nombre propio. !Que no todo han de ser versitos bajo la advocación de un buen patrono, pintoresquismos y jinojepas!⁶⁰

Si ésta era la opinión de Luis Rosales, cabe imaginar cuáles no serían las posiciones de los críticos que, apoyados por la oficialidad cultural, habían tomado al asalto la revista para difundir un nuevo modo poético que acabase con la rutina clasicista. Dámaso Alonso, comentando a Gerardo Diego, valoraba muy positivamente la variedad de estilos y formas con que este poeta se había expresado a lo largo de su trayectoria, legitimándola mediante hábil recurso al precepto católico: Cantate Domino canticum novum. El crítico que había utilizado a San Juan para argumentar la libertad formal del artista establecía también, como Rosales, una estrecha alianza entre el Gusto -juicio estético- y la "bella variedad del arte" mediante la sutil afirmación de que "en la variación está el gusto".⁶¹ También Ricardo Gullón⁶² contribuía a la difusión del nuevo gusto romántico sirviéndose de Enrique Gil no sólo en su faceta poética sino también en su faceta crítica, pues rastreando en los artículos de crítica literaria que el romántico publicó en la prensa de su época va a dar con que su juicio, "seguro, como expresión real que es de su sentimiento" e independiente -"en ninguna ocasión se advierten consideraciones de tipo extraestético"

(p. 425)-, esto es, su juicio estético subjetivo y libre, le permitió "ver que los que habían esterilizado durante siglo y medio al ingenio español fueron esos 'códigos del buen gusto clásico'" (p. 427). Gullón se congratula de que éste sea el juicio de Gil y Carrasco por la sencilla razón de que coincide con el suyo propio:

Nos place ver que Enrique Gil sabe apartarse del confuso círculo de los clásicos a lo Meléndez y a lo Moratín, y reputamos seguro indicio del tacto crítico de nuestro poeta el hecho de que interprete como un síntoma negativo y fatal la entrega a cerrados cotos de arte donde no llega nunca el viento fuerte del arte verdadero, que sólo a la intemperie crece satisfactoriamente (p. 427).

Por poner un último ejemplo de esta comunidad de criterio, hasta Vicente Gaos, -miembro como era de la revista Garcilaso- al comentar a Rimbaud, a quien ya se ha dicho interpreta en gran parte en clave romántica, valora sobre todo en su poesía la libertad rítmica y métrica: "es, sobre todo, el secreto del ritmo interno, la tentativa del verso libre, lo que hace a Rimbaud uno de los precursores más calificados de toda la poesía ulterior." (p. 298).

La armonización del gusto estético, sin embargo, no se mostraba tan sólo en este punto. Había otros aspectos en los

que el acuerdo era unánime, siendo el más importante de ellos el concepto de la poesía como expresión lírica del sentimiento -o de la emoción o de la intuición o del corazón, según las preferencias . Así, Luis Rosales constata la "intimidad desvariante" que contiene la palabra poética de Gerardo Diego, desvario íntimo que determinaría precisamente su entrega al verso libre y caudaloso del libro comentado Codorniz del silencio -que es al modelo romántico lo que Alondra de verdad fue al clasicista-, pues será esa fuerza interior la que obligaría a romper para expresarse los límites del verso, "siempre en el borde de su expresión como una copa henchida, derramada" (p. 120). Vicente Gaos, por su parte, habla de los "conmovedores acentos" con que habría expresado Rimbaud su "enorme corazón" (pp. 305-6). Ricardo Gullón habla radicalmente de la "primacía del sentimiento" como "impulso de pura raigambre romántica", celebrando que esta primacía se encuentre en la poesía de Enrique Gil quien así se opondría al "siglo anterior, siglo de la Enciclopedia y de la razón orgullosa y fría" (pp. 418 y 426), y asintiendo también sentimentalmente "nuestro corazón le da su conformidad" (p. 418)- a una afirmación que, leída en clave histórica de 1.943, contenía una clara alusión a la ya impugnada norma clasicista:

Para nosotros -decía Enrique Gil y asentía Gullón-, cualesquiera que sean las modificaciones que sufran las ideas con las fluctuaciones o revueltas

de los tiempos, siempre merecerán más respeto los sentimientos que los sistemas, y siempre tendremos en más los principios y vuelos del corazón que los intereses y cálculos fríos del entendimiento (p. 418).

Tan sólo unos años después, a finales de la década, el mismo Ricardo Gullón reivindicará una poesía de la inteligencia que usa a Jorge Guillén como modelo para contrarrestar el efecto que la recuperación de la subjetividad romántica había tenido en la poesía española, plagada ya en exceso de evocaciones nostálgicas, lamentaciones, dolores, ternuras, afectos y todas las variedades posibles de sentimientos y emociones humanas; pero ahora, a la altura de 1.943, el corazón parecía el único elemento capaz de salvar al "hombre" tanto de la deshumanización como del estricto autoritarismo fascista. Por eso, también Dámaso Alonso subraya, al comentar la poesía de Gerardo Diego, que ésta brota "humanamente del corazón" (p. 121), y que es, sobre todo, expresión de "emociones o ideas que duermen ya, turbias, o que puedan nacer nítidas en el multitudinario corazón del hombre" (p. 140), al tiempo que lleva a cabo la primera reivindicación de los poetas de la generación del 27 precisamente convirtiéndolos malgré lui a la rehumanización sentimental de la poesía mediante la atribución a los mismos de un "corazón apasionado" y la negación del carácter "deshumanizado" de su obra: "Cuando se acusa a la poesía de hace veinte, quince

años, de fría, de cerebral, o de ebúrnea y egofista, si no se dice una majadería por impotencia de decir algo mejor, se comete al menos una deliberada injusticia." (p. 121). Y José M^a Valverde, al comentar la de Vicente Aleixandre,⁶³ observa que el poeta "ve ahora el mundo desde su yo" (p. 456) sin que ello le conduzca a acusarle de soberbio o degenerado "yofista" y valora el "inmenso y humanísimo valor poético" de Sombra del Paraíso que localiza fundamentalmente en que es la "expresión" de la "reciente historia de su corazón" (p. 457). Y Rafael Ferreres, yendo aún más lejos, probablemente por la índole del libro que comenta, Hijos de la Ira,⁶⁴ habla incluso del "subjetivismo apasionado" del mismo, valorándolo y justificándolo por cuanto éste es fruto de un "corazón generoso" que ha querido expresarse con "sin^uceridad" (p. 202).

Así pues, todos parecían estar de acuerdo en cuanto al modelo de poesía que convenía a ese momento de la historia de España. Hasta Pedro de Lorenzo, irredento garcilasista, que había dirigido la revista Garcilaso en sus dos primeros números y, sobre todo, había estado en el origen de la protesta contra la traición de Escorial, usaba la palabra clave, "corazón", en un artículo que sobre el capitán Aldana, usado como trasunto o imagen fiel del modélico Garcilaso, publica en Escorial en julio de 1.944⁶⁵ cuando ya los vagos aires neorrománticos han llegado hasta la propia Garcilaso.⁶⁶ Para Pedro de Lorenzo, el conflicto planteado por Gullón en

tre sentimiento y razón -i.e., entre libertad formal y clasicismo- no tenía razón de ser y Aldana, clásico en las formas, sentimental e íntimo en el contenido, era un ejemplo de ello:

¿Razón o corazón? Entendimiento: Aldana, sí escribe versos platónicos, italianizantes, porque a los tres años de edad un destino azaroso lo plantó en Florencia. Entendimiento, claro es.

Pero sentimiento, congoja ibérica, intimismo agudo (p. 304).

Aparte de lo que pueda significar de reacción clasicista esa defensa de los versos italianizantes -es decir, del controvertido soneto- al presentarlos como compatibles con la expresión de la intimidad, del corazón, importa detenerse un momento en las razones que aconsejan a Pedro de Lorenzo en 1.944 replegarse al intimismo desde unas posiciones anteriores que, sin llegar al entusiasmo combativo de Jesús Revuelta, eran francamente patrióticas y guerreras.⁶⁷ Téngase en cuenta que Aldana, con ser poeta y soldado como Garcilaso, lo fue de un período distinto al suyo, el período que Pedro de Lorenzo llama significativamente "la crisis renacentista" (p. 303). Cuando Aldana escribe, el Imperio español está amenazado por cuatro enemigos procedentes de los cuatro puntos cardinales: "Cuatro centauros son: el peligro del Norte, en Francia; la amenaza del Sur, con el

hereje; Turquía sobre el Mediterráneo; y, en el Atlántico, las asechanzas marineras de Holanda y Albión." (p. 309). ¿Cómo no ver en esta amenazada España una imagen de la que en 1.944, convencida ya de la derrota del Eje, se siente sola en medio de un universo hostil? Y, ¿qué debían hacer los poetas en esta coyuntura? Obviamente, lo mismo que hizo Aldana, hombre ya maduro y reflexivo como quería Mirabent que fuese el poeta siempre, que abandonaba los ideales de juventud, o para ser más exactos, los ideales de la "juventud creadora" que había fundado Garcilaso:

la hora de acción es propia de la juventud. Después, cerca ya de la cuarentena, al hombre que ha amado cual Aldana amó, que ha guerreado con el ímpetu que siempre puso él en la pelea, le viene mejor el exquisito manejo de la prudencia gobernante y la preparación, en fin, de la vida duradera (p. 309).

Pedro de Lorenzo había comprendido más tarde que otros que no era hora de acción sino de "ascetismo" y de "soledad con templativa" pero lo había comprendido (p. 310). El modelo sanjuanescos se había impuesto hasta en los más cerriles de fensores del primer modelo escorialista. Prudencia y no ím petu, mirada a la realidad eterna y no a los afanes del mun do eran los elementos de la intimidad que propugnaba el otro ra combativo garcilasista.

Pero, para ser realistas, Pedro de Lorenzo llegaba un poco tarde. A las alturas de julio de 1.944, la defensa de un modelo romántico no se reducía ya a ese repliegue a la intimidad y al ascetismo que se legitimó en el centenario de San Juan de la Cruz y ni tan siquiera se reducía a la concepción de la poesía como expresión del sentimiento o a la reivindicación de la libertad métrica que por cierto Pedro de Lorenzo procuraba además no considerar para no traicionar del todo los presupuestos garcilasistas. En las páginas de Escorial, y a pesar de esa comunidad de criterios estético-literarios que se ha analizado en lo que va de exposición de este período, se estaba produciendo una divergencia, un conflicto que era ya perceptible en los textos de crítica literaria. Al análisis de esa divergencia que supuso una tercera estación en el camino de vuelta a la concepción liberal del arte y cuya máxima aportación se debió también a Dámaso Alonso se va a dedicar el siguiente apartado.

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

Hace un momento se veía que las insuficiencias formales de la poesía de Unamuno señaladas por Rafael Ferreres no impedían la alta valoración del contenido espiritual de su poesía o, como el crítico prefería decir, de su "mensaje".

Sin embargo, esta valoración no se basaba ya, como en el caso de Aguado o en el más tardío de Pedro de Lorenzo, en el repliegue a la intimidad ni en el valor eterno de su anhelo religioso frente a los valores temporales de una poesía centrada en los afanes cotidianos. Todo ello va, desde luego, implícito en el modelo unamuniano pero el crítico prefiere poner el acento en un componente que, por el contrario, había servido a Panero, fiel transmisor de la línea de Aguado, para restarle valor a la poesía de Unamuno y declarar la superioridad de la poesía de Aguado en virtud de la diferencia entre la "tristeza" -el "dolor"- de éste y la "tortura" -la "angustia"- de aquél. La "desesperación prometeica, pagana casi" que Panero detectaba en Unamuno contrastaba, pues, con la "mansedumbre" de Emiliano Aguado de la misma forma que la creencia "afirmadora y esperanzada" de éste contrastaba con el "dolorido descreimiento" de aquél.⁶⁸ Pues bien, es este elemento que a Panero le parecía el único inconveniente de la por otra parte enormemente valorada poesía de Unamuno, el que a Ferreres precisamente le impide "desechar aun sus más flojos poemas" (p. 151).

Piénsese que Panero, al exponer sus preferencias, no hacía sino seguir en la línea de la normativa que había sido impuesta a nivel de contenido por Vivanco con el término simbólico del "dolor", esto es, propugnaba la excelencia de un sentido "católico" de la realidad que se tradujese en

la aceptación resignada y gozosa de la servidumbre a una Voluntad Superior y de los límites -mortales- que ésta le imponía, todo ello articulado por una fe inquebrantable en los dogmas de la nueva catolicidad fascista. La introducción de la "angustia" -que Vivanco distinguía nítidamente del "dolor"- en la poesía española, primero a nivel teórico como en este texto de Ferreres donde la lucha "en terrible angustia" entre la fe y la duda, "el ansia de creer y algo que le impedía ser un creyente íntegro" (p. 150) no son obstáculos sino, al contrario, estímulos para la alta valoración del mensaje unamuniano, y después a nivel práctico como componente esencial de Hijos de la ira, fue el primer indicio de que la rebelión romántica -confinada hasta ahora al plano de lo formal y lo temático- pretendía alterar las profundas esencias de la "catolicidad" española.

De esta manera el lapso de tiempo que va desde 1.943 a 1.945, en el que la unanimidad alcanzada sobre los que habían sido los polémicos temas del clasicismo y el entusiasmo debería haber conducido a la unidad y, por ende, a la pacífica convivencia de críticos y poetas españoles en las páginas de Escorial, fue sin embargo escenario de una nueva confrontación cuyo origen estuvo en el deseo por parte de la crítica más liberal y menos vinculada con el falangismo de eliminar otra de las exigencias del modelo clasicista que hasta ahora no había sido ni mínimamente cuestionada. Fue el "dolor", en ese sentido elaborado por Vivanco que acaba

de recordarse, el principal punto de mira de una intelectualidad que, al abrigo de los acontecimientos internacionales, se creía ya legitimada para comenzar a "dudar" de la razón y la verdad que habían animado las actuaciones de la Falange y de la clase tradicionalista española en su conjunto. Piénsese que la identidad absoluta que se había establecido entre catolicismo -o Dios- y régimen fascista, ampliaba considerablemente la extensión semántica de la "duda religiosa". Los intelectuales falangistas eran conscientes de ello y por lo mismo miraban con prevención cualquier manifestación que sugiriera un debilitamiento de la fe. Ante las nuevas y dolorosas circunstancias que significaban el final de su sueño, estos intelectuales proponían soluciones muy distintas a las de la "desesperada" imprecación de Dámaso Alonso en Hijos de la Ira, de manera que en el seno del común modelo romántico y antes aun de que se publicase este libro ciertamente rompedor dentro del pacato panorama poético de la posguerra, se desgajaron dos modelos opuestos que podrían calificarse de "mesurado" y "apasionado", si se recoge esa observación de José Pemartín referente a la "medura" con que debía conducirse el sentimiento romántico para no alejarse, por mor de su subjetividad, de la verdad establecida.

Fue este modelo, el romántico mesurado, el que, con excepción de esa atrevida reivindicación de la "angustia" unamuniana por parte de Rafael Ferreres, se expresó primero en las páginas de la Escorial de 1.943. Ricardo Gullón

reivindicaba por primera vez en las páginas de la revista a un poeta romántico español, Enrique Gil y Carrasco. Un año antes, en 1.942, nada menos que el primer centenario de la muerte de Espronceda había pasado sin pena ni gloria. No contó Espronceda con un homenaje parecido al que se dis pensó a San Juan de la Cruz y es posible, aunque no puedo asegurarlo, que no contara siquiera con el mínimo homenaje de un artículo que recordara su obra y su personalidad. Aho ra, en 1.943, la nueva orientación de la cultura española permitía recuperar el romanticismo español pero preferible mente en su veta más tradicionalista. Enrique Gil pareció la figura idónea para comenzar la tarea. El retrato que de sus cualidades y virtudes hace Gullón nada más comenzar di bujan nitidamente a un romántico alejado de los "excesos" de sus coetáneos, en especial de Larra y Espronceda: "Fren te a los hombres de nuestro 'Sturm und Drang', Enrique Gil es hombre de reposo, apacible" (p. 415). El resto del ensay o insiste en esta diferencia entre los románticos exalta dos y el romántico mesurado que es Enrique Gil, diferencia temperamental que se traduce naturalmente en diversidad expresiva: la expresión de Gil y Carrasco es "más sencilla, sin las imprecaciones de un Espronceda o de un Miguel de los Santos" (p. 417). Pero, además de esta observación que podía ir dirigida todavía contra los partidarios del estilo impetuoso o entusiasta de la poesía heroica, Gullón hacía varias sobre el carácter del mensaje espiritual de la obra de Gil y Carrasco, todas ellas en relación con la diferencia

entre el "dolor" y la "angustia" que resultan de gran interés para adentrarse en la nueva polémica y para explicarse las particularidades de ese nuevo estilo del grupo Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo -y Valverde agregado a ellos- que García de la Concha ha descrito magníficamente en su tantas veces citado libro sobre la poesía española de posguerra, es decir, de ese "realismo intimista trascendente" que, a decir del mismo autor obedece a un "refugio en la intrahistoria" de los poetas citados.

Hay que pensar que estos poetas tenían abundantes razones para refugiarse en algún lugar fuera de la historia. Esta no había obedecido a la concepción que tenían de ella: ni la resurrección de la catolicidad había hecho retroceder a la sociedad española cuatro siglos ni el instaurar un régimen que quería parecerse al de las antiguas monarquías absolutas había conseguido que todo el mundo se expresara en sonetos y décimas ni la Guerra Mundial había sido esa coyuntura magnífica que la historia ofrecía a los valores esenciales del español. Ante semejantes evidencias cabían dos posibilidades: darse por vencido, reconocer el error y rectificar el concepto de la verdad que poseían o cerrar filas en torno, rectificar sólo lo indispensable para seguir viviendo y asegurar que los equivocados eran los otros. Es, en fin, esa distinción que Dámaso Alonso estableció entre poesía arraigada y desarraigada,⁶⁹ sólo que, contra lo que pudiera pensarse, los desarraigados fueron los primeros,

los que reconocieron el error, y los arraigados, los que se obstinaron en defenderlo como la única verdad. Estos últimos, los arraigados, es decir, Rosales, Ridruejo, Panero y Vivanco -nunca por supuesto Jorge Guillén aunque Dámaso Alonso lo incluyera en la consideración de poeta arraigado por el simple hecho de que no se quejara angustiosamente contra el mundo-, optaron por refugiarse en su corazón, donde seguían encontrando la verdad católica -fascista- y la fe inquebrantable que la realidad exterior les negaba ya. Era el suyo un corazón como el que Ricardo Gullón descubría expresado en la obra de Enrique Gil, es decir, un "corazón sencillo", un "alma noble" que se caracterizaba sobre todo por la fe: "una fe -decía Gullón acaso transcribiendo el sentir de la generación poética del 36 en esos momentos- de la más pura y fiel religiosidad, la que no se razona ni acaso se entiende porque es como la sangre que se lleva en las venas" (p. 425).

Esta fe, esta sencillez de un alma que no se complica con intelectualismos que puedan negar sus convicciones y creencias más íntimas pues "se sobrepone a sus ideas, a sus preferencias intelectuales" (p. 425) y "a los embates de la hora" (p. 415), era la que explicaba la principal diferencia entre el romanticismo de Gil y Carrasco y el de los heréticos Espronceda y Larra, y era también la que explicaría la diferencia entre el romanticismo mesurado de un Luis Rosales y un Panero y el romanticismo apasionado de un Dámaso

Alonso. Los primeros, a pesar de que los avatares de la historia parecían negar su creencia, decidieron no renunciar a ella sino más bien refugiarse en ella para, desde la memoria -"La palabra del alma es la memoria", diría Luis Rosales en La casa encendida-,⁷⁰ evocándola con nostalgia y melancolía, es decir, con sentimientos puramente románticos, hacerla revivir al menos en la palabra mientras aguardaban -recuérdese el título del libro de Valverde, La espera-⁷¹ a que Dios volviese y pusiera otra vez -en palabras de Rosales- "orden en la casa". Si la realidad ya no hacía visible la presencia de Dios en la tierra, si se atravesaba un período de crisis semejante a la del Barroco que el propio Rosales había descrito tan nítidamente, ellos, los hombres de la generación del 36, "reunidos en un mismo corazón" que diría significativamente Ridruejo⁷² copiando a Rosales quien ya en La casa encendida había hablado de "un corazón reunido / reunido de otros muchos", (p. 116), seguirían sirviendo a la revelación de la verdad. Rosales lo diría así de poético: "Te encarnamos de nuevo: como Tuyos, / Señor: somos Tus manos" (Rimas, p. 97). Ello no excluía un cierto sentimiento dolorido y decepcionado -"Las personas que no conocen el dolor son como las iglesias sin bendecir" (p. 165)- pero éste, con respeto y modestia, no debía desembocar en desesperación negadora de la fe, en angustiada rebelión contra la norma. Si la duda hacía acto de presencia, era preciso contrarrestarla con esa insobornable voluntad de religación, de arraigo, que García de la Concha descubre

en Panero en su etapa intimista.⁷³ En suma, obediencia, disciplinada y ciega sumisión a la verdad negada por la realidad de todos los días, hacia la cual ya no se debía mirar -vuelta la mirada a la intimidad, a los senderos interiores donde la verdad seguía teniendo existencia-, era la actitud propugnada por los otrora escorialistas ante el "desastre".

Y ésta era también la actitud del Enrique Gil que dibujaba Ricardo Gullón. De hecho, al final del artículo el crítico no disimula la estrecha relación que él ve entre la actitud poética que acaba de describir y el que, a su juicio, debe ser -imagina que va a ser- el comportamiento de los jóvenes poetas españoles en ese momento histórico:

Espero que es buen tiempo para que los jóvenes encuentren en Enrique Gil (...) el poeta que habla su lenguaje, el hombre que siente y palpita a la par de ellos y en cuya poesía hallarán como un remotísimo eco de sus propios vagos anhelos, confusiones, esperanzas (p. 431).

Era el lenguaje de Enrique Gil un compuesto formado por los siguientes elementos: voz delicada y melancólica (p. 415), sencillez en la expresión (pp. 416-17), temática intemporal -"los temas fundamentales de la existencia: la muerte, el amor..." (p. 418)-, suavísima tristeza (p. 419), mesura al expresar sus sentimientos (p. 420), ensueño y nostalgia

(p. 421), tendencia a recordar el pasado, a las "memorias" que dan título al comentario de Gullón -"Gusta de tenderse en soledad y disparar su espíritu hacia el pasado, hacia el breve ayer." (p. 422)-, dulzura (p. 431), y finalmente atractiva sugestión más que por las calidades poéticas de su obra por el "alma de poeta" que en ella cobra expresión (p. 431). Todo ello envuelto en la "incierto neblina de la poesía" (p. 430), en las brumas que otorgan un aspecto misterioso a lo que, como acaba de verse, es claro y sencillo como el agua.

No se parece en nada este modelo poético al que se propugnaba desde la estética escorialista, pero todas las diferencias quedaban subsanadas por el hecho de que este nuevo lenguaje romántico servía a la expresión del "dolor", es decir, del mismo sentido católico de la realidad que la norma escorialista había concebido el único digno de ser expresado. De ahí que el tema predominante en Enrique Gil sea la muerte, la fugacidad de lo creado: "la convicción de que ha de cantar 'el encanto que se pierde', de que todo en el mundo es fugaz como 'la felice primavera'..." (p. 420). Pero de ahí también ese "perenne pensamiento de tras-muerte" (p. 421) que se localiza siempre en su poesía y que sirve una vez más para compararlo con los heréticos románticos demostrando de paso que lo que resulta estridente, desapaible en la "otra" poesía romántica es la falta de fe: "Nunca él -dice Gullón de Enrique Gil comparándolo con Espron

ceda- blasonará con aquel estridente "ya ni en la paz de los sepulcros creo", porque creía en ella..." (p. 419). La diferencia entre la religiosidad de Enrique Gil y la irreligiosidad de Espronceda se pone así de relieve, aunque para ello, como se habrá notado, se haya modificado el famoso verso de A Jarifa en una orgía, "Sólo en la paz de los sepulcros creo". ¿Un despiste involuntario de un Gullón joven y todavía no muy ducho en poesía moderna o un intento de subrayar la radical incredulidad de Espronceda para que, por contraste, resaltara más la esencial credulidad de Gil y Carrasco? Sea como sea, el caso es que Espronceda aparecía como un caso extremo de duda y desconfianza hacia las realidades controvertidas y que Enrique Gil, era un alma "cándida y sencilla" (p. 423) que creía en todo lo que le habían enseñado en esa "formación a la española en severos centros bercianos y en ese Seminario de Astorga" que le había dado una familia de "clase media española, que es el reducto donde mejor se guardan las tradiciones" (p. 421); que creía, por tanto, en esa paz de los sepulcros pero también y sobre todo en la paz de más allá de los sepulcros, en la "trasmuerte".

Todo ello hacía que Enrique Gil se enfrentara al "dolor", a las limitaciones de la vida humana, a la pérdida de las ilusiones de juventud, a esa fugacidad de lo transitorio -con que ahora se enfrentaban también los jóvenes poetas españoles que, como Gil, veían "desmoronarse toda posi

bilidad de concordia entre ellos y la felicidad de sus cándidos sueños" (p. 431)- con una "resignación angélica", con un "equilibrio" y una serenidad sin límites, conseguidos "a puro entregar la vida a una quimera de muerte anticipada, a saberse vivos y sentirse muertos, forjando el hábito de pensar el mundo sin su presencia, la belleza eterna y lo efímero de su estar en ella" (el subrayado es nuestro) (p. 418). Se entenderá por qué se ha subrayado: acostumbrarse a pensar la verdad eterna sin verla reflejada en la realidad, era la tarea que, una vez más, debía ocupar a los poetas católicos como Rosales, Panero, Vivanco, a pesar de que durante un breve y efímero lapso de tiempo les hubiera parecido que por fin la verdad eterna que anidaba en sus almas coincidía -concordaba- con la verdad histórica. Fue una cándida ilusión de juventud, un sueño del que ahora debía despertarse. Como diría Rosales más tarde, en La casa encendida, cuando al desastre interior se había unido el mucho más grande e impactante desastre exterior de la derrota del Eje en la Guerra Mundial, todo era otra vez igual y se hacía a espaldas de ellos; los que habían sentido que Europa volvía a hacerse a imagen y semejanza de su alma, sentían ahora que les habían arrebatado el continente para hacerlo otra vez igual a como era antes: "sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual, sigue haciéndose luego. / sigue cayendo, / sigue cayendo todo lo que es Europa, lo que era mío y había llegado a ser más importante que la vida..." (p. 113). Una patética confesión de derrota que, sin embar

go, como ya se ha dicho, no era confesión de error. De ahí la resignación, la serenidad de ánimo con que se acepta lo irremediable sin perder la secreta esperanza de que el mundo aceptase alguna vez la verdad pero, en cualquier caso, con la absoluta convicción de que si Dios no se encarnaba ya en la tierra estaría allí, al otro lado de la muerte, esperándolos para darles la razón. Era ese comportamiento que Gullón descubría en Enrique Gil: "su suavísima tristeza por lo irremediable, y el delicado sentimiento del que, pese a ello, espera el seguro florecer de su tumba" (p. 419). Era también ese "modo de ver el mundo como una gran mansión de seres doloridos, que se sostienen tal vez por una irreal ilusión" (p. 426) que Gullón creía típico del sentir romántico y que cobró expresión exacta también en La casa encendida, cuando después de todo el desolador panorama interior dibujado por el poeta que mira con nostalgia al pasado desde la dura realidad presente, se exclama mirando hacia arriba, donde todas las ventanas están abiertas a la esperanza: "Gracias, Señor, la casa está encendida" (p. 173). Es la misma luz que, procedente de las estrellas -"Lejos, lejos, /tenue, profundamente, comprobamos / la voluntad de Dios en las estrellas"- iluminaba ya en 1.944 La estancia vacía de Leopoldo Panero.⁷⁴

Y todo este comportamiento modélico hecho de delicadeza, de melancolía, de sencillez, de memorias del pasado, de mesura, de sentido de la fugacidad y de lo eterno, de

sólida fe religiosa, que en nuestra opinión fue el modelo romántico a que se atuvo la producción de los poetas de la generación del 36 una vez fracasado el empeño por resucitar a Garcilaso, y que aparece expuesto con diafanidad sorprendente en este artículo de Gullón que es -nótese- de marzo de 1.943, se define ya en este mismo texto por oposición a la "angustia". Tras transcribir unos versos de Enrique Gil donde todas las características del modelo se resumen y ejemplifican, Gullón expone:

su dolor es siempre sobremanera auténtico, expresión de su vida enferma, resignada y humilde (...). Calaba su tristeza desde el trasfondo de su alma, y al brotar hacíalo resignadamente, al modo con que desde Séneca han sabido sufrir los españoles. No hay angustia en la tristeza de Enrique Gil, sino aceptación del destino (p. 417).

Y un poco más abajo, insistiendo en este importante punto: "No se perciben en Gil y Carrasco elementos demoníacos, ni desesperación, ni desenfreno, apenas una queja por la fugacidad de los goces, una ideal melancolía por la primavera que no veremos tornar." (p. 417). Es, sin duda, la ideal melancolía con que Valverde, en La espera, se lamenta de que las circunstancias lo obliguen a escribir en tono romántico de temas románticos cuando, en realidad, lo que a él le hubiera gustado es que se hubiera hecho realidad el

sueño del poeta-profeta de la estética fascista:

Siempre sueño otra edad más fuerte y pura: claros
tiempos en que el poeta, sacerdotal, estuvo
en medio de los hombres, como fuente en la plaza,
con sus bueyes y viñas, su casa, rica en hijos;
sin que el traer la voz divina le arrancase
de sus hermanos, lejos, extraño y diferente.
Y me sabía igual que un pecado escribirte
de la luna, las lágrimas, el olvido y la ausencia. ⁷⁵

Apenas una queja por la fugacidad del sueño, tan sólo una resignada tristeza por estar ahora hablando de la luna cuando lo que se quisiera es seguir revelando a los hombres la palabra de Dios cual se hiciera en los primeros momentos, claros momentos -frente a la neblina del presente-, primavera azul que se ve ya lejana y como si nunca fuera a regresar... Pero no insisto más en la correspondencia entre lo propugnado por Gullón, basándose en la ejemplar poesía de Enrique Gil, y lo realizado por los poetas del 36 en el segundo lustro de la década, ya con Machado como símbolo de la serena melancolía de una generación derrotada. Quizás se ría conveniente estudiar la producción poética de estos autores a la luz de estas sugerencias, pero no es ésa la tarea que nos ocupa aquí. El siguiente paso, en lo que a nuestra labor concierne, debe ser dar cuenta de cómo y cuándo aparece en la práctica crítica de este período un modelo alternativo, dentro de la común "romanticidad", que atenta contra la comunidad espiritual en el dolor de los poetas de la generación del 36 al proponer la introducción de la "angustia" como legítimo componente del espíritu español, es de-

cir, al ampliar el campo de posibilidades del arte no ya en lo que concernía a la forma sino, mucho más osadamente, en lo que concernía al contenido.

El comentario sobre Unamuno de Rafael Ferreres había sido, sin duda, el desencadenante, Y, curiosamente, otro artículo del mismo autor cerraría el proceso en el que fue el último número de la primera época de Escorial, el número 54 de Febrero de 1.945.⁷⁶ Versaba dicho artículo sobre la poesía de Dámaso Alonso y, en especial, sobre Hijos de la Ira, al que se aplicaban los calificativos "agrio", "pesimista", "desesperado", "apasionado", para culminar en el término que, mejor que ningún otro, servía para definirlo: "Angustia, ahogo espiritual." (p. 200). En medio, entre la reivindicación de la "angustia" en Unamuno y el mucho más inesperado hecho de que la misma apareciese como componente definitorio de un libro español contemporáneo, escrito en la España nacionalcatólica, toda una polémica sobre cuál era el modelo romántico en que debían inspirarse los poetas españoles animó las páginas de Escorial desde que al mismo Dámaso Alonso se le ocurriera, comentando la poesía de Gerardo Diego, "prorrumpir" expresando lo que de verdad sentía sobre un tema tan polémico cual podía serlo el concepto de España y ello con un tono apasionado, casi de grito, que distaba mucho del tono mesurado que él mismo había recomendado en su trabajo sobre Juan de la Cruz.⁷⁷ Lo hizo después de transcribir el famoso soneto de Gerardo Diego

Cumbre de Urbión y sentirse "sobrecogido" por él. El conflicto que ante la lectura se le presenta al crítico es, como lo era en La poesía de San Juan de la Cruz, callar o hablar, pero, una vez decidido a hablar, contenerse y hacerlo mesuradamente como lo hizo en ese libro de 1.942 o prorrumpir y decir "desordenadamente" -i.e., rompiendo el orden expresivo establecido- lo que siente realmente en el fondo de su alma, su verdadera intimidad, y todo ello respecto de España. El crítico se decide. Quizás contaba con el respaldo secreto de las instituciones oficiales, siempre más liberales, como venimos comprobando, que lo que la retórica política oficial pudiera hacer pensar, o quizás fue un gesto temerario por parte de un Dámaso Alonso que empezaba a estar harto de obedecer y que veía síntomas de debilidad en los normativizadores. En cualquier caso, lo cierto es que Dámaso Alonso prorrumpió y dijo desordenadamente, apasionadamente, que la España en la que él creía, aunque religiosa, no era la España católica sino "La Iberia geológica", la "España virgen", "recién salida de las manos de Dios": "Absoluta España, a solas con Dios." (p. 140).

Ya estaban, pues, el poeta y Dios a solas, sin el intermediario de la verdad católica, presta la mente cual tábula rasa recién nacida a enfrentarse a la realidad y descubrir su propia verdad. Dámaso Alonso había obedecido sólo al "impulso irrefrenable" que le movía a descubrir, a expresar, el "fondo atávico" de su alma, no tan apegada a los

dogmas del catolicismo cuanto a un anhelo religioso sin nombre ni adjetivo que le hacía vacilar entre la fe y la duda, el dolor y la angustia, la ternura y la pasión, de acuerdo al modelo unamuniano: "me hiere, en fin, y desgarradamente se me endulza -sombra querida de mi Unamuno- este amor y este dolor de España, patológica tiranía diaria de mi ser de español." (pp. 139-40). Más cerca, pues, del 98 que del 36, Dámaso Alonso concebía el ser de España como una lucha entre la fe y la duda generadora de un dolor que, por desgarrador y patológico, rozaba ya los límites de la angustia. Fue el primer síntoma de la "ira" que pronto iba a sobrevenirle.

Dos meses más tarde, en Escorial, alguien se hacía eco del "grito" de Dámaso Alonso. Fue José Luis Castillo en ese artículo titulado "En torno a la preceptiva y al romanticismo",⁷⁸ donde a la propugnación de una absoluta libertad formal resumida en el lema "Il n'y a ni règles ni modèles" -que avisaba contra el peligro de que la supuesta libertad de romper las normas que por entonces se concedía a la poesía española ocultase, como de hecho ocurría, la inconfesable intención de imponer un otro modelo, un "programa organizado y propuesto" (p. 442)- se unía la defensa del "grito" como instrumento para luchar contra ese "programa mesurado y persuasivo" que estaba intentando implantarse tras la destrucción del programa clasicista:

En este caso, el grito desempeña un papel singular, absolutamente comprensible y humano, por otra parte; el papel de legitimación, de defensa de la personalidad; el papel de autoafirmación, de reclamación de lugar, derechos y consideraciones en la gran colmena humana (p. 441).

Seguramente no hubo en toda la década un texto político que fuese tan lejos en la reivindicación de un espacio de libertad para los españoles. En la lucha estética podían expresarse con mucha más facilidad opiniones desacostumbradas; el texto de J.L. Castillo aparentaba ser una defensa más del verso libre, algo que ya había sido asimilado por completo por la estética oficial, pero el autor insertaba, a veces dando incluso la impresión de incoherencia -es ese estilo casi cabalístico que abunda en los regímenes dictatoriales-, una rebelión contra esa medida que se intentaba constituir en nuevo sistema de expresión. Como Dámaso Alonso, proclamaba su preferencia por el "desorden" emotivo que revelaría la existencia de un verdaderamente libre espíritu expresivo: "Pretender que las emociones lleguen ordenadamente de cuatro en cuatro, es pretender demasiado. Ordenarlas más tarde equivale a privarlas de su esencial cualidad: lo viviente." (p. 444). Y, en fin, demostraba que su reivindicación del "grito" y del desorden romántico escondía una disconformidad respecto de los contenidos normativos, al exponer un concepto de Dios como radical enemigo de todo siste

ma o norma que, obviamente, contradecía ese otro concepto de un Dios conservador y tradicionalista tan grato a Giménez Caballero y venía a ligarse con el de ese Dios primigenio, no sometido todavía a la versión dogmática del catolicismo, que Dámaso Alonso había expresado. La libertad, como esa Iberia geológica a la que Dámaso Alonso se sentía ligado, provendría directamente de las manos de Dios:

parece que Dieu -decía J.L. Castillo citando a Víctor Hugo- nous garde des systémes. Parece ser que aquí se apunta a una imposibilidad de encuadrarse en el casillero de las normas, una imposibilidad primigenia, tan fundamental, tan primera y básica que proviene de las mismas manos de Dios (p. 442).

Todo estaba ya preparado, pues, para un segundo paso en la recuperación del romanticismo español. En agosto de 1.943, M. García Blanco quien, a decir de Rodríguez Puértollas, fue uno de los catedráticos que firmaron la expulsión de Unamuno del rectorado, conmemoraba con un año de retraso, -que se obviaba para simplemente afirmar "Hoy nos encontramos ante el centenario de su muerte"- el centenario de la muerte de Espronceda⁷⁹ Se recordaba una ocasión similar a comienzos de siglo cuando, al celebrar el primer centenario de su nacimiento, se le dio "cierta intención política" al mismo por lo que "tanto como al hombre de letras se tuvo

presente al emigrado, al conspirador, al héroe de la libertad." (p. 185). En esta ocasión, lógicamente, sólo se va a tener en cuenta la faceta literaria de Espronceda: "quisiéramos acercarnos al poeta con el fervor que pueda brotar de la lectura de su obra, y con cierto bagaje crítico impulsado por tal lectura." (p. 186). Y, no obstante, algo de símbolo de libertad va a tener el Espronceda poeta que M. García Blanco diseña. Frente a ese Enrique Gil nostálgico y evocador, mesurado y sereno que Gullón ha presentado, las "calidades poéticas extraordinarias" de Espronceda que se van a poner de relieve en este texto son la desesperación y falta de equilibrio anímico que, al expresarse con sinceridad, originan el grito apasionado, la imprecación, o como se dice ya desde el título, el "énfasis".

El crítico explica nítidamente qué entiende él por "énfasis": "quien con énfasis se expresa -dice-, trata de poner de relieve un concepto, una idea o un ademán. Este destacar algo (...) es una apreciación subjetiva." (p. 186). Así pues, la subjetividad anímica que hasta ahora había estado expulsada de la perfección estética aun cuando se hubieran aceptado ya formas subjetivas de expresión, entra a formar parte de la ejemplaridad estética de manos de Espronceda, de quien no se niega sino que se subraya el subjetivismo, la exaltación del yo, o, para decirlo en lenguaje escorialista, el "yoísmo", la tendencia a interpretar la realidad sin más norma que el alma individuada del autor:

"un denominador común de los poetas románticos es el ser paladines del yo de Fichte, cuya filosofía nutre, con no escaso caudal, al mundo del Romanticismo." Y un poco más adelante: "Nuestro poeta siente una honda preocupación por ese subjetivismo del yo" (p. 192). Es esta subjetividad, esta exaltación del yo, la que, al enfrentarse el poeta a la realidad exterior, al experimentar "el duro choque con la realidad", le conduce a la desesperación. Esta no es, desde luego, la única posibilidad del romántico encerrado en su alma; el crítico distingue dos posibilidades que son las que se corresponden con los modelos Gil y Carrasco y Espronceda: "si el romántico es ponderado, se convertirá en un ser olímpico. (...) Si el romántico es un hombre sin equilibrio, le llevará a la desesperación." (p. 192). Espronceda es, naturalmente, un romántico del segundo tipo: "no es ponderado, sino un hombre desasido, desarraigado" (el subrayado es nuestro) (p. 192). Este desarraigo o inadaptación al medio cobra expresión en formas exaltadas e imprecatorias que sirven fundamentalmente a la lamentación:

Lo importante para un romántico es la expresión, que no es siempre comunicación. De ahí el auge del monólogo, que al ser gritado pierde su calidad íntima de soliloquio para adquirir la sonoridad del aria o el ímpetu de la imprecación. Es igual, el yo se exalta, si no por lo que hace, por lo que dice, y ya en ese camino, es fácil el tránsito al lamento (p. 195).

Como se ve, Espronceda resulta ser el primer "desarraigado" de la posguerra española. Frente al modelo romántico mesurado que Gullón resumió con la figura de Gil y Carrasco y que sería el adoptado por los poetas escorialistas, toda vez que les era ya imposible no refugiarse en su propia intimidad por más herético o pecaminoso que les pareciera, Espronceda, convertido en "cantor de España" por García Blanco, sirvió para elaborar un modelo alternativo en el que, al uso de formas libres -verso libre, musicalidad, etc.- y sentimentales, se unía un tono imprecatorio, un apasionamiento y una tendencia al lamento, al llanto, que el lector estará ya, con toda seguridad, relacionando con las características más conocidas de Hijos de la Ira. No en balde, al comentar Rafael Ferreres el "subjetivismo apasionado" que respiraba el inesperado y sorprendente libro de Dámaso Alonso, lo comparaba significativamente con el de Espronceda aunque fuera para contrastar la sinceridad de la "desesperación" y "angustia" del primero respecto al retoricismo del segundo, observación que no dejaba de ser, a su vez, pura retórica toda vez que M. García Blanco había dejado constancia de la "sinceridad" de los desgarros de Espronceda, a despecho de quienes sostenían que todo era pura pose. Se entiende por qué la sinceridad había pasado a convertirse en un problema estético, por qué había de plantearse respecto de Espronceda "el problema de su sinceridad" que decía García Blanco: puesto que se empezaba a abrir la posibilidad de que el poeta expresase lo que de verdad sen-

tía, sin sujetarse a norma, era imprescindible que fuese sincero, de la misma manera que, para la estética escorialista, era indiferente la sinceridad con tal de que el poeta se prestase a expresar lo que se había establecido como norma.

Así pues, parece que hay que ver en la recuperación de Espronceda y de esas calidades poéticas de su obra que se subrayan, la definitiva inauguración de ese nuevo paso adelante en la recuperación del concepto liberal del arte, y que éste debe ser puesto en relación con ese libro "angustiado y sollozante" que, para M. Payeras Grau, por citar un solo ejemplo, es Hijos de la Ira.⁸⁰ Esto último se confirma si se atiende a otras características que García Blanco descubre en la poesía de Espronceda y que serían fácilmente aplicables a la caracterización del libro de Dámaso Alonso. Así, "el gusto por cierto género de adjetivos que se refieren a lo impreciso y vago, lo alucinado y lo fantasmagórico, lo ardiente y fogoso, lo lastimero y desesperado, el juego de luz y sombra", (p. 204) también el gusto por "lo irónico" y el "sentimiento de la injusticia social" que García Blanco remite a Lord Byron y a Víctor Hugo (p. 205). Finalmente, el titanismo -satanismo-cainismo- que García Blanco reduce en Espronceda a mero "planteamiento del problema del mal", resuelto religiosamente o, por lo menos, no abandonando la tradición religiosa española, limitándolo a un mero aire de rebelión contra Dios que finalmente cede para dar

lugar, al amparo de la ortodoxia, al lamento -al arrepentimiento- y a la vuelta a las "creencias iniciales, básicas y no olvidadas." (p. 211).

Todo ello puede encontrarse, en efecto, en Hijos de la Ira. Diario íntimo⁸¹ junto a los rasgos que lo vinculan al común modelo romántico, por un lado la "intimidad" de lo expresado y, por otro, lo que el mismo Dámaso Alonso califica de "protesta literaria" y resume en palabras que nos confirman el papel de mediador entre norma escorialista y herejías vanguardista y pura que desempeñó este modelo:

Desde 1.939 predominaba en España la poesía en metros tradicionales y bastante limitada en sus temas. Quedaba, por otra parte, el magisterio de la poesía pura, y el crecimiento del fungáceo superrealismo (...).

El núcleo principal de poemas de Hijos de la ira creo que manifiesta de modo bien evidente una voluntad de apartarse de estos tres predecesores: de la poesía a lo "Garcilaso", con el cultivo del verso libre, y a veces libérrimo; de la "poesía pura", con una voluntaria admisión de todas las "impurezas" que aquella excluía: apasionamiento, a veces sentimentalidad, exclamación, imprecación, contenido argumental, toda clase de léxico, sin

esquivar ni el más desgastado por el uso diario (ni tampoco el literario, cuando haga falta, qué demonio). Al mismo tiempo, el alejamiento del "surrealismo" estaba ya, sin más, señalado por la expresión, que en Hijos de la Ira estaba basada en una racionalidad, interior y exteriormente cohesiva. Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías.⁸²

Es difícil encontrar un texto que resuma mejor que éste de Dámaso Alonso los componentes del modelo romántico de posguerra, si se exceptúan la "exclamación" e "imprecación" que son ya rasgos específicos del modelo esproncediano o apasionado al que Hijos de la ira representa, y que, a tenor de lo que García Blanco decía sobre Espronceda, deberán servir de vehículos expresivos a una inadaptación a la realidad, a un desarraigo. Dámaso Alonso nos informa también de la índole de ese desarraigo:

Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí Hijos de la ira lleno de asco ante la "estéril injusticia del mundo" y la total desilusión de ser hombre....⁸³

Es el "asco" ante el mundo, la "desilusión" ante el hombre -la dura realidad-, el que determina, pues, ese ruidoso modo de enfrentarse a las cosas en Hijos de la ira, tan distante, como García Blanco decía del de Espronceda, "del 'manso ruido' garcilasiano, y de la 'soledad sonora' sanjuanista" (p. 198). Es esta última distancia la que debe, seguramente, comentarse porque revela una voluntad de apartamiento de un cuarto predecesor al que, sin embargo, Dámaso Alonso no hace referencia en el texto teórico -no así en el discurso poético mismo-, y que es el modelo romántico mesurado que él mismo había contribuido a elaborar mediante la figura de San Juan. La serie constante de alusiones a la reciente historia que pueden encontrarse en Hijos de la ira, aunque su autor advierta que no debe considerarse "una protesta especial contra determinados hechos contemporáneos",⁸⁴ sitúan este libro a años luz de ese evasivo refugio en la hermosura del arte y la naturaleza que Dámaso Alonso había predicado tan sólo dos años antes, de la misma manera que las terribles imágenes con que se dibuja ese reciente pasado, recordado desde la intimidad de un diario, distan mucho de las melancólicas evocaciones que, de ese mismo pasado, iban a hacer los poetas falangistas y adláteres. Todo ello debe sin duda explicarse.

Entre 1.943 y 1.944 habían ocurrido muchas cosas en el mundo y en España. Por ejemplo, la derrota de los ejércitos alemanes en Stalingrado a comienzos de 1.943 había marcado

casi irreversiblemente el cambio de signo de la contienda, y las derrotas que se sucedieron confirmando esta primera impresión fueron determinando al régimen español a poner fin a la "cuaresma de precaución" que decía J.A. Maravall. El 20 de agosto de 1.943 Franco ordenó la retirada de la División Azul y comenzó a poner en práctica una política exterior mediadora con la que, fundamentalmente, pretendía borrar la memoria de su antigua amistad con las fuerzas del Eje. En la primavera de 1.944, Franco cedía a las peticiones de Roosevelt y Churchill y retiraba su ayuda a Alemania, eliminando todos los síntomas visibles de la misma: suprimió las exportaciones de wolframio, cerró el consulado alemán en Tánger, expulsó a los agentes alemanes del suelo español y, como colofón, intensificó el comercio con Gran Bretaña.⁸⁵ En este ambiente histórico, que se ha resumido brevemente, y también en la primavera de 1.944, aparece Hijos de la ira, un libro que -es notorio- recibió una excelente acogida por parte de una crítica consciente de sus limitaciones y que se publicó en un país en el que, si bien es cierto que se borraba ya todo rastro de fascismo que pudiera quedar, aún seguía funcionando y al mismo ritmo de siempre la censura. Parece, pues, innegable que el angustia do canto de Dámaso Alonso reflejaba el sentir de al menos una porción significativa de la clase cultural española y que ésta debía de ser por entonces tan o más poderosa que la Falange, la cual tuvo que soportar resignadamente no sólo la introducción de la angustia en la poesía española sino

además ver relegada su memoria nostálgica del pasado a un segundo plano de la escena poética española, al tiempo que pasaba a ocupar un segundo plano en la escena política de la que, a decir de Stanley G. Payne, a partir de 1.943 casi desapareció completamente "transformándose en una simple burocracia para uso doméstico."⁸⁶ Y aunque en 1.944 unos cuantos veteranos del partido organizaran, como relata el mismo historiador, el llamado "Círculo Nosotros" para proclamar que nunca abandonarían los objetivos iniciales totalitarios de la Falange,⁸⁷ parece indiscutible, a juzgar por el desarrollo posterior de la cultura española, que el "Yo" que servía de título a uno de los poemas más conocidos de Hijos de la ira (pp. 103-4) demostró estar más a la altura de las circunstancias.

Como decía Rafael Ferreres en ese artículo ya citado de febrero de 1.945, los poemas de Hijos de la ira captaban "el dolor del hombre actual, su sufrimiento" e iluminaban "su angustia sin nombre, la oscuridad que enseñoorea nuestro corazón doliente, nuestra impotencia y miseria" (p. 202). En suma, daba expresión al sentimiento de pesadumbre y derrota que empezaba a embargar a muchos españoles, entre ellos a muchos intelectuales y artistas, que sin haber pertenecido a la Falange, habían creído quizás en la inevitabilidad de un futuro fascista en Europa y, como era el caso dramático de Dámaso Alonso pero no sólo de él, colaborado en las empresas de signo antiliberal de un régimen que, a

comienzos de la década, no ocultaba su filiación fascista. Ahora, en 1.944-45, "el hombre -decía Ferreres- siente la debilidad de sus empresas y sólo cabe el arranque hacia arriba, la angustiosa pregunta a Dios" (p. 202). Y eso era justamente lo que en Hijos de la ira ofrecía Dámaso Alonso a esa relativamente numerosa serie de intelectuales españoles que comenzaba a interrogarse angustiosamente sobre el sentido de aquellas empresas que los habían ocupado durante cerca de cuatro años: una desesperada pregunta dirigida a Dios en el tormento de una noche de insomnio⁸⁸ producido por la mala conciencia de ser hombre y, sin embargo, no haberlo sido con todas las consecuencias en ese momento de la historia de la humanidad.

Una lectura de Hijos de la ira a la luz de estas hipótesis resulta ciertamente más iluminadora que todo cuanto se ha especulado sobre su existencialismo o su rehumanización. Y, en cierto modo, resulta paradójico -por no decir trágico- que, habiendo acertado Dámaso Alonso con notable lucidez y sentido autocrítico, favorecidos desde luego por el nuevo rumbo emprendido por la política española, a confesar religiosamente sus pecados, los pecados del colaboracionista, para liberar un alma atormentada por el remordimiento, no haya habido crítico que aceptase esos "conceptos monstruosos que Dámaso Alonso se lanza sobre sí mismo"⁸⁹ y absolviera al poeta. Pero eso es fundamentalmente Hijos de la ira, una confesión y no una biografía como se suele de-

cir. Una confesión en el sentido estrictamente religioso del término que culmina cuando, invirtiendo absolutamente el comienzo del libro en el último poema,⁹⁰ Dios devuelve, acusador, la pregunta al atormentado Caín que ha matado al postrer hermano dejando caer sobre el corazón del personaje poemático "las palabras heladas: 'Tú, ¿qué has hecho?'" (p. 169). Hay que reparar, por demás, en que muy significativamente se mezclan en el libro una mala conciencia estética que muestra el arrepentimiento por haber defendido posiciones poéticas vinculadas a la norma fascista⁹¹ y una mala conciencia vital que cobra expresión en las imágenes de muerte, destrucción y desolación que plagan el libro y sobre todo en el más famoso de los poemas que lo componen, "Mujer con alcuza",⁹² hasta que, en perfecta lógica, ambas acaban fundiéndose, en "Elegía a un moscardón azul", en una sola y magnífica imagen por la que el crimen y la estética clasicista aparecen vinculados en la memoria del comportamiento del pasado:

Sí, yo te asesiné estúpidamente. Me molestaba tu zumbido mientras escribía un hermoso, un dulce soneto de amor. Y era un consonante en -úcar, para rimar con azúcar, lo que me faltaba. Mais, qui dira les torts de la rime- (p. 113).

Ironía que encubre el desgarró, la "congoja", por haber asesinado los impulsos del alma, lo que hubiera querido

decirse de verdad, en virtud de la norma que obligaba al silencio o al dulce soneto de amor. Sentimiento de compli cidad con el crimen por no haber hablado, por no haber dicho: "¡Oh si pudiera ahora / darte otra vez la vida, / yo que te di la muerte!" (p. 117). Y la consecuencia inevitable: el personaje no es absuelto por la injusticia implaca ble de Dios quien, después de escuchar atentamente la exposición de la historia poética de Dámaso Alonso desde los primeros poemas hasta los últimos sonetos, sonríe y vuelve a preguntar: "Mas. ¿Qué hiciste?" (p. 172). El po eta comprende, recuerda un fragmento de la segunda epístola de San Pablo a los Efesios en que se llama "hijos de la ira" a los que, por sus delitos y pecados, por haber cedido a los deseos de la carne y a los malos pensamientos, han cometido rebelión contra el Padre,⁹³ y entonces se auto sentencia: "Ay, hijo de la ira / era mi canto". El poeta ju ega obviamente con la ambigüedad de un término -recuérdese el "cum ira et studio" de López Ibor- que sirvió para deno minar las posiciones más radicalmente fascistas en el terreno del arte, y que sirve ahora para designar la pasión, el arre bato, con que Dámaso Alonso se introduce, tal como solicitaba López Ibor, en el torrente de la vida humana, para expresar, sin embargo, algo de muy opuesto signo a esa exalta ción optimista de lo español que aquel solicitaba del inte lectual ético español, y, por tanto, con la que abandona esa posición de sosegado espectador refugiado en la eterna hermosura.

Se entiende, pues, por qué el impacto que Hijos de la ira produjo en la España de 1.944. A decir verdad, los que habían abrazado con reservas el modelo de libertad formal que se invocó bajo el nombre del romanticismo no hubieran podido imaginar que en tan corto espacio de tiempo éste pudiera convertirse en vehículo de un contenido tan ajeno a la norma, tan opuesto en esencia a ella, como el que Dámaso Alonso transmitió a través de un verso tan libre y tan ancho como el que ya por entonces comenzaban a usar los poetas del 36 para seguir expresando un espíritu eternamente católico y someramente desengañado de la historia. A ellos se refería además Dámaso Alonso en el poema titulado "En el día de los difuntos" sentando ya la definitiva distancia que le separaba de esos "muertos inmortales, / cristalizadas permanencias / de una gloriosa materia diamantina" que cantaban "virginales notas únicas, indefinidamente prolongadas, sin variación, sin aire, sin eco.", "ideas purísimas dentro de la mente invariable de Dios".⁹⁴ Hijos de la ira marcó el punto de no retorno a la unidad del espíritu como el homenaje a San Juan de la Cruz había sido el final de la uniformidad de la forma poética. A partir de su publicación, la España oficial, la España de la cultura institucional, pudo emprender una nueva etapa desvinculada ya del totalitarismo fascista y recuperadora, siempre progresivamente, de los contenidos del pensamiento liberal, como los de la generación del 98 o la filosofía orteguiana. En este sentido, debe señalarse al menos, aunque aquí no pod

mos detenernos en ello, el papel que Sombra del Paraíso desempeñó en este proceso de liberación de los contenidos. Baste pensar en la relación que Antonio Sánchez Trigueros ha encontrado entre los rasgos esenciales con que Vicente Aleixandre construye ese mundo paradisiaco del libro y la Teoría de Andalucía, de Ortega y Gasset,⁹⁵ relación que por sí sola sitúa al libro en una esfera de contenidos muy ajena a la normativa católica, lo que fue, sin duda, como en el caso de Hijos de la ira, causa del impacto que produjo su publicación. No obstante, debe convenirse en que, como Pere Gimferrer señala, Sombra del Paraíso significó, ya a nivel formal, "la prosecución de una obra iniciada en la vanguardia del 27 y fiel a sus premisas, que no eran las de los poetas españoles de postguerra".⁹⁶ Seguramente, una lectura del libro a la luz de los conflictos ideológico-estéticos que aquí se están estudiando iluminaría algunos aspectos desconocidos del libro y enriquecería la visión que del mismo se tiene como hito en la renovación poética de la posguerra.

Por nuestra parte, y tras esta breve incursión en Hijos de la ira, tendente a demostrar que el paso siguiente a la recuperación de la libertad formal romántica fue el de la recuperación del subjetivismo romántico, es decir, de lo que en el argot estético de la época no era sino la posibilidad de interpretar libre y personalmente la realidad -"yoísmo"-, y que había encontrado su primer ejemplificador y legítima

dor en la figura de Espronceda, volvemos al discurso crítico de la posguerra, pero Escorial -cuyo último número, como ya se ha dicho, fue el de febrero de 1.945- no puede seguir siendo nuestra principal fuente de información. Otros espacios textuales nos servirán, pues, para dar cuenta de la evolución de la estética y crítica literarias españolas hasta 1.950. Y cabe adelantar que, a pesar de lo que significó la introducción de la "angustia", es decir, de contenidos liberales, en la poesía, en el nivel de lo estético apenas hubo novedades hasta 1.948. De 1.945 a 1.947 sigue predominando o, mejor, existiendo con exclusividad, lo que hemos llamado modelo romántico y caracterizado fundamentalmente por la libertad y el cuidado de las formas poéticas y por la subordinación de las mismas al contenido, considerado éste como esencia de la poesía y como objeto de la valoración del crítico, que se enfrenta así a la misteriosa existencia de un valor humano inexplicable pero el mismo tiempo indiscutible. Este modelo que en definitiva es el correspondiente al concepto de arte como expresión o como forma en el sentido ya estudiado de materia espiritualizada, tuvo, no obstante, que remozarse en un período en que detener el curso de la historia española en la primera mitad del siglo XIX parecía ya insuficiente, y correspondiéndose con la recuperación de la generación del 98, un nombre, el de uno de los más grandes poetas españoles del siglo XX, empezó a implantarse progresivamente como el más indicado para ejemplificar ese modelo de clásico equilibrio entre

forma y contenido, pues al fin y al cabo ¿no era Antonio Machado simplemente un "alma serena y profundamente romántica"?

VI.3. El modelo machadiano

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

Aunque Antonio Machado fue siempre el mejor tratado de todos los escritores del 98 -recuérdese la temprana recuperación que de él hizo Dionisio Ridruejo y la admiración confesada de Leopoldo Panero por su ideal estético ya en muy temprana fecha-, fue preciso que la generación en pleno fuese recuperada como parte imprescindible de la historia de España para que Machado fuese elevado a modelo inigualable de la poesía española contemporánea. Por ello, debe considerarse que el primer paso importante en la constitución del nuevo modelo -en realidad no tan nuevo pues sólo venía a resumir en una figura prestigiosa las características del modelo romántico-, y con la salvedad de ese artículo en que Dámaso Alonso "gritó" su concepto noventayochista de España, fue el libro de Pedro Laín Entralgo, La generación del 98.⁹⁷ Publicado en 1.945, debió de causar asombro a propios y extraños habida cuenta de que, hasta entonces, la generación del 98 no había sido demasiado bien vista por la intelectualidad del régimen. Baste pensar en la serie de

artículos que bajo el título de El 98. Introducción al estudio de una generación inútil se publicó en Juventud, el semanario del S.E.U., y en la que se describía a los noventa yochistas como "tabernaria, cochambrosa, sucia y fea catterva de viejos literatos".⁹⁸ No hay que pensar, no obstante, que todos los intelectuales falangistas compartieran estas opiniones y cabe recordar, a este respecto, la admiración de Emiliano Aguado por Miguel de Unamuno y toda la polémica a tenor de esta figura del 98.

El libro de Laín Entralgo, sin embargo, suponía algo nuevo en el conjunto de opiniones favorables hacia la generación. En un libro que se confiesa escrito "casi con la obsesión de darle término en el más breve plazo posible; contra el reloj" (p. 16), la generación del 98 aparecía no ya como una generación aceptable a nivel literario sino como modelo de comportamiento generacional, espejo en el que debían mirarse los jóvenes -ya no tan jóvenes- poetas de la llamada generación del 36, situados de pronto, en 1.945, en medio de un "desastre" de no menor calibre que el "desastre" al que se enfrentaron los noventa yochistas. En efecto, aquello que desde fines de 1.942 venía siendo una profecía política se había convertido en 1.945 en una aplastante realidad: el 8 de mayo de 1.945 toda España supo que Hitler había sido derrotado. En julio de ese mismo año las Cortes aprobaban el Fuero de los españoles cuyo artículo 12 decía:

"Todos los españoles podrán expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado", y en agosto el cardenal Plá y Deniel difundía en una pastoral: "el Fuero de los Españoles, aprobado recientemente por las Cortes, marca una orientación de cristiana libertad, opuesta a un totalitarismo estatista".⁹⁹ Aunque todo ello no fuese, tal como opinan la mayoría de los estudiosos de este período de la historia española, más que una pura concesión de fachada que camuflaba un régimen dictatorial, parece innegable que ese "expresar libremente sus ideas", por mucho que quedara bastante reducido por el límite de los principios fundamentales del Estado, tuvo que aparecer como una concesión a las democracias occidentales difícil de soportar para quienes habían soñado con controlar totalitariamente el pensamiento de todos los españoles. Ello, unido al sentimiento de derrota, de "desastre" exterior -España no sería la gran potencia fundamental en el nuevo orden que hubiera sido de vencer Hitler-, era más que suficiente para que Lafn Entralgo se diera prisa, una prisa obsesiva, en escribir un libro dirigido a la generación del 36 mostrándole un modelo de comportamiento político y literario ante desastres españoles cual fue el de la generación del 98, a la que ya al final del libro se califica de "verdadera generación española y literaria" (p. 452).

Lafn Entralgo se fija un objetivo primordial en el libro: "describir, en cuanto me sea posible, la 'biografía'

del parecido histórico existente entre los hombres del 98" (p. 71). Y ello movido por una convicción absoluta en lo que implica ser miembro de una generación. Para el autor, lo que hace que una serie de personalidades individuales, distintas "por el nacimiento, por el temperamento, por la vocación, por la educación familiar y universitaria", constituyan una generación, es decir, un grupo, es que, a pesar de todas esas diferencias individuales, todos ellos presentan un "parecido histórico". Sólo en virtud de este parecido puede decirse que hay una generación: "Todos distintos. Y, sin embargo, todos parecidos, todos emparentados por un sutil vínculo histórico." (p. 70). Lafn dedica su libro, en consecuencia, a describir cuál fue el comportamiento común de los hombres del 98 ante la historia sin que pueda dejar de observarse, tras una detenida lectura del libro, que éste obedece a tres objetivos fundamentales, todos ellos dirigidos a la generación del 36. El primero, persuadirle de que, para ser como la del 98 una verdadera generación española y literaria, debía mantenerse unida en un comportamiento común ante la historia. De esta sutil manera comprometiéndolos con el concepto tan grato para ellos de generación- Lafn les exigía de nuevo un sacrificio de lo individual a lo colectivo. En segundo lugar, demostrar que ante el cambio de circunstancias históricas una generación podía cambiar de comportamiento ante la historia con tal de que siguiese unida en el cambio, es decir, que podía haber en una generación de escritores un pasado y un futuro. En

tercer lugar, convencerles de que, ante el desastre histórico que España atravesaba en ese trágico momento, el comportamiento histórico común de la generación del 36 debía ser un apartamiento total de la acción política y una plena dedicación a lo literario, siendo lo literario un compuesto formado por rasgos bien seleccionados de la literatura del 98 tales como la "intrahistoria", el "ensueño", la "nostalgia", la "esperanza" y cuantos otros habían sido ya esbozados por Ricardo Gullón cuando proclamaba su esperanza de que los jóvenes poetas españoles siguieran la senda iniciada por Enrique Gil y Carrasco. Era, en suma, la poética de las memorias la que Lafn Entralgo consideraba la más apropiada a esa hora de la historia de España, sólo que ahora, avanzando un paso en la recuperación de la historia literaria española, se legitimaba no con el romanticismo sino con un movimiento más próximo en el tiempo al que se resumía y simbolizaba con el muy significativo lema "De la Acción al ensueño".

Para la consecución de estos tres objetivos era primordial demostrar otro parecido histórico además del que unía entre sí a los miembros del 98. Lafn va a utilizar mecanismos interpretativos que van a dejar claramente la impresión de que existe un gran parecido histórico entre la generación del 98 y la del 36. Así, en primer lugar, el relato de la juventud de los noventayochistas que hace el autor podría fácilmente aplicarse al de la "juventud creadora" de la

Falange. Nacieron los noventayochistas a su vocación literaria en una España en crisis y decadencia producidas por los vicios y corrupciones de un sistema liberal que, bajo la "alegre apariencia de la paz" ocultaba un sinfín de conflictos sociales y políticos, entre los cuales se encontraba "la creciente, irrestañable escisión entre los españoles" a causa del "auge sucesivo de la subversión obrera y el nuevo republicanismo" (p. 99), todo ello acompañado por "una laxa libertad para la expresión literaria y política, a fin de que la gente española 'se desahogue por el pico; como ella misma dice" (p. 101). No hace falta, creo, mucha imaginación para ver en el ambiente histórico-político así retratado un fiel trasunto del ambiente de la II República en que los jóvenes falangistas nacieron a su vocación literaria.

Todo ello -sigue Lafín, prosiguiendo el inconcluso paralelismo- producía en una porción importante de la intelectualidad española una terrible situación espiritual:

algunos españoles esclarecidos sintieron al menos la impresión de vacío, de flacidez que trafa a sus almas su propia situación histórica de españoles. Esa impresión será expresada con distintos nombres: es la "abulia" que Ganivet diagnostica, el "marasmo" que angustia a Unamuno. La "depresión enorme de la vida" que Azorín advierte...(p. 100).

Los noventayochistas reaccionan ante toda esta situación terrible, y lo hacen, en primer lugar, porque aman a España y no les gusta la situación histórica que atraviesa. Se da en todos ellos "una irritada disconformidad con la situación de España que contemplan y conviven" (p. 164), disconformidad que Lafin stifica, a pesar de que se la ha ya acusado en ocasiones de crítica antipatriótica, por es tar basada en el amor a una España a la que se quiere mejor de lo que es:

los mozos del 98 critican con literaria ferocidad la vida española circunstante, pero esa crí tica feroz -el adjetivo es del propio Azorín- tiene como supuesto su entrañable amor a España. (...) amaban a una España distinta de la que con templaban; amaban a España porque no les gustaba la que veían, movidos por una evidente y utópica 'voluntad de perfección' (p. 165).

En resumen, como José Antonio Primo de Rivera, que no en balde se había basado en los noventayochistas, critica- ban a España porque la querían mejor, movidos por un "amor amargo" hacia España, mezcla de amor y dolor como recordaba Dámaso Alonso en ese artículo que comentábamos. Sin embargo, los noventayochistas no se limitan a criticar la España que no les gusta sino que proponen un modelo, una "imagen utó- pica de la España perfecta que como modelo y patrón de su

patriotismo tiene en su alma" (p. 165). Y, más aún, emprenden en esa mocedad -tiempo de la vida propicia a las utopías- un camino de "acción reformadora de España -acción política, en un sentido amplio de la expresión" (p. 303), al tiempo que emprenden el camino literario.

Unamuno le sirve a Lafn Entralgo -quien muestra una terrible habilidad para extraer de los textos literarios fragmentos demostrativos de sus tesis- para ejemplificar la evolución de ese camino de Acción en los noventayochistas o, lo que es lo mismo, en la generación del 36. El primer paso lo descubre en Paz en la guerra: Unamuno, encarnado en su personaje Pachico Zabalde a quien Lafn considera "trasunto (...) del mozo Miguel de Unamuno", ha sentido contemplando la naturaleza, "sobre la cumbre del monte", acaso como un Giménez Caballero contemplando El Escorial, una "paz y resignación extratemporales" de la que, por extraña paradoja que Lafn no explica, "nace su ímpetu combativo por la justicia de las cosas temporales". En palabras del propio Unamuno, baja Pachico Zabalde del monte "decidido a provocar en los demás el descontento, primer motor de todo progreso y de todo bien" (p. 304). Este "programa de acción" se traduce en ciertos párrafos de En torno al casticismo que, a juicio de Lafn, "tienen todo el sabor de una consigna": en el hecho de que Unamuno utilice expresiones como "tenemos que, hay que..." ve Lafn con toda claridad que está "intentando hablar a todos los españoles y

darles la consigna de la acción reformadora" (p. 305).

Convertido así Miguel de Unamuno, por obra y gracia de una lectura interpretativa que dista mucho de pretender objetividad, en predecesor del comportamiento totalitario, normativizador de La Falange, Lafn se pregunta: "¿seguirá Unamuno el camino de acción proyectado por Pachico Zabalbide?". De haberse escrito el ensayo en 1.937, Lafn hubiera contestado rotundamente que sí y seguramente habría encontrado textos suficientes con que acreditar la respuesta, pero en 1.945 lo esencial es demostrar que también la generación del 98, que amó tanto a España, que tanto dolor sintió por sus defectos, abandonó el camino de la acción de un modo progresivo que, inevitablemente, se asemeja al progresivo abandono de la acción por parte de la Falange. El primer momento de ese abandono lo localiza Lafn en el último ensayo de En torno al casticismo: un simple "ojalá" le basta para afirmar, con asombrosa fidelidad a la etimología árabe de la palabra, que Unamuno -como Vivanco en ese primer número de Escorial- ha dejado a la voluntad de Dios la realización de sus sueños sobre España y la justicia:

"!Ojalá una verdadera juventud, animosa y libre ...!" En el curso de pocas páginas el "tenemos que", consigna de acción, orden de caudillo, se ha trocado en "!ojalá!", mera expresión de un deseo, vehemente, tal vez, pero en modo alguno ope

rativo. De planear y capitanear una reforma, ha pasado Unamuno a desear que Dios la quiera (p. 305).

De la "acción" falangista en la guerra a la sujeción a la Voluntad Superior del Estado en la inmediata posguerra: de Giménez Caballero a Vivanco. Pero la evolución no ha terminado; pronto Unamuno aparece como ese refugiado en la literatura, en la palabra eterna religiosa, que significó la elevación de San Juan a modelo de hombre y poeta en la posguerra aunque todavía se vea obligado a participar en campañas sociales en las que ya no cree:

Un par de años más tarde participa Unamuno, con evidente desgana y graves reservas, en la campaña de intervención social que en Madrid habían iniciado Azorín, Baroja y Maeztu. Cae luego pasajeramente -lo de "caer" es del propio Unamuno- en el torbellino de la literatura regeneracionista, más pronto se desengaña de ella. No están en la acción exterior la vocación y el destino del hombre Miguel de Unamuno, aunque él mismo llegase a creerlo en los años indecisos de su mocedad. "¡Nada de influir en la colectividad! -escribe en 1.900 a un correspondiente desconocido-. Busca tu mayor grandeza, la más honda, la más duradera, la menos ligada a tu país y a tu tiempo, la universal y

secular, y será como mejor servirás a tus compatriotas coetáneos" (p. 305-6).

Cómo no ver en este Unamuno que renuncia no ya a la acción política directa sino a la acción política a través de la palabra literaria, es decir, que renuncia a la literatura como instrumento de propaganda, un reflejo fiel de ese escritor falangista empujado a la temática religiosa a fines de 1.942. Falta todavía, sin embargo, un paso más en la evolución del primeramente joven y activo Unamuno para que el 98 conecte no ya con lo que ha sido el pasado de la generación del 36 sino con lo que, a raíz de los nuevos acontecimientos, debe ser su futuro.

El futuro es el "ensueño". El "ensueño", el "sueño", la "memoria" es el protagonista de las ocho citas que, pertenecientes a los ocho miembros de la generación que se estudia, siguen a la "Epístola a Dionisio Ridruejo" y, por consiguiente, preceden inmediatamente al estudio, citas de entre las cuales la primera, de "Azorín", puede resumir perfectamente al resto: "La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño". Si el lector está relacionando este "ensueño" noventayochista con la memoria nostálgica y esperanzada de Enrique Gil y Carrasco no está sino dando en la clave de esta recuperación del 98 por parte de la generación del 36. Pues el "ensueño" se transforma en el único lugar donde puede vivir ya el ideal patriótico, la imagen

de la España perfecta, por la que han combatido los falangistas como fue el lugar donde se refugiaron los anhelos de reforma de los noventayochistas. De ahí que todos los miembros del 98, incluido Ramiro de Maeztu, sean definidos en última instancia como literatos y soñadores: "A escribir una primorosa literatura y a soñar una España dedicará Azorín el resto de su vida" (p. 312); "Baroja, tras haber propugnado el remedio de la acción, queda al lado de la chimenea (...) describiendo melancólicamente los viejos que chemarines abandonados..." (p. 313); "tampoco Maeztu fue hombre de acción, sino escritor, esto es, soñador de trasmundos" (p. 315); y, finalmente, "Antonio Machado fue poeta, esto es, antípoda de la acción" (p. 314).

Pero, ¿qué es lo que ha determinado esta idéntica evolucion en los miembros de esa verdadera generación que fue la del 98? La respuesta a esta pregunta también nos sitúa frente a un 98 utilizado como imagen de la generación del 36: "Los jóvenes de entonces -explica Lafu- peleaban por las ideas eternas: la verdad, el bien, la justicia, la belleza.". Y sigue: "por un momento, sintieron la esperanza de ver el triunfo de su propio sueño." (p. 316). Hasta llegar al temido desenlace, el "fracaso" (p. 317) o, como en otro lugar del libro se decía más explícitamente, el "desastre de 1.898", el "término y el símbolo de una etapa de la vida de España" (p. 63), sólo equiparable, en ese momento de la vida española, al nuevo "desastre" de 1.945 ante el cual la

posición unitaria, colectiva, común, de verdadera generación, de los escritores falangistas sólo podía ser también la del "ensueño":

Ya no queda sino meterse en la estancia más secreta del propio ensueño y esperar. Saber esperar a que otra leva de españoles sienta en el alma el espolazo de una nueva ilusión, de una aventura nueva y más alta (el subrayado es nuestro) (p. 317).

Quizás lo peor de la esperanzada posición de Lafn, que ya había tenido su primera expresión poética en La estancia vacía de Leopoldo Panero, no sea la terca obstinación en llamarla "ilusión" y "alta" aventura, sino el hecho de que unos versos de Antonio Machado se citasen a manera de refrendo de la "esperanza" de los falangistas.¹⁰⁰ Pero ello no fue sino el tímido inicio de lo que, con posterioridad, se convertiría en práctica habitual entre los poetas de la generación del 36 que enarbolaron a Machado como bandera contra las tendencias poéticas que, a pesar de su voluntad de aceptar cristiana y liberalmente la contemporaneidad, seguían antojándoseles heréticas y destructoras, por tanto inaceptables: la pura y la social o revolucionaria.

La evasión hacia el ensueño, la propuesta de convertir "en ensueños sus proyectos juveniles acerca de España", que ya había sido esbozada proféticamente por Ricardo Gullón en

1.943, tendía a evitar que el "fracaso" condujera a los falangistas a un peligroso "resentimiento" que hubiera ocasionado muchos problemas al ya problematizado Estado franquista.¹⁰¹ Laín lo advertía así de claro:

El fracaso puede conducir a dos metas distintas: el resentimiento y el ensueño. Caen en resentimiento aquellos cuyo fracaso fue total y carecen de vida interior suficientemente rica para sobrellevar su propia soledad; porque el fracaso no consiste sino en eso, en ser condenado a soledad por el tribunal del mundo propio. Evádense desde el fracaso hacia el ensueño los que compensan sus parciales derrotas con triunfos de otro linaje y, en todo caso, aquellos que saben excavar en el suelo de su propia soledad, hasta hallar la vena preciosa que la soledad siempre contiene (p. 319).

Lógicamente, los escritores del 36, cuya vida interior era tan rica como la de los noventayochistas, deberían evitar el resentimiento y dedicarse a mostrar la riqueza de su espíritu, la preciosa vena oculta en lo más hondo del alma, en comportamiento que ya no se duda en calificar de "ensimismamiento": "El caballero enlutado se ha ensimismado en el mundo de sus sueños. En él vive. Y, desde él, (...) ve el íntimo dolor de España y el tránsito irreparable del

tiempo." (p. 321). La "tristeza" es componente esencial de este ensimismado escritor; e, igualmente, el "lirismo":

Así fue, lírica, ensoñadora, nada activa, según el modo habitual de entender esta palabra, la época entera del 98. Así, por lo menos, la ve Azorín: "aquella época del 98 era hondamente lírica". Sus hombres no se señalaron por sus acciones, sino por sus ensueños. Y éstos, buena parte de éstos, habrían nacido de la tristeza que en aquéllos engendraba su sentir de España (p. 326).

Ahora bien, para Lain Entralgo este refugiarse en el mundo ideal de una habitación construida para consolarse "de la insatisfacción que la vida en la realidad ha puesto en su espíritu" (p. 322), si bien es una posición digna y preferible a la de seguir propugnando un activismo reformador que era ya inviable dadas las circunstancias históricas, no es la única ni la mejor posición que podía adoptar el poeta español. Junto con el "ensueño" del pasado -la memoria- existe también la posibilidad de lo que él llama el "ensueño de un futuro" (p. 429). Junto a los sueños que atañen a la "estricta intimidad de su persona lírica" y que, por tanto, pueden ser tan desengañados y tristes como quieren, están los sueños que atañen "al futuro de España" (pp. 327-28) y, en estos sueños que deben ser "un adelanto concedido a nuestra esperanza" (p. 324), debe también partici

par el grupo generacional del 36. De ahí que, bajo el lema de la "España soñada", Laín pase a describir cuáles son las exigencias del nuevo proyecto político español al que la generación del 36 no debía hacer oídos sordos en virtud de su memoria del pasado inviable sino al que debía contribuir si quería que se la siguiera considerando una generación española. Todas ellas se resumen en una sola, la de lograr una España que conciliase, en perfecta armonía, la "pura y espontánea autenticidad española" de la Castilla primitiva y medieval (p. 408) con la modernización, "la verdadera y honda europeización de España" (p. 419). Los "nietos del 98", como ya se empiezan a autodenominar los del 36, deben seguir en este sentido la labor iniciada por sus "abuelos":

¿Cómo podremos los españoles de hoy llevar a término y coronación la inconclusa obra de nuestros abuelos? Por lo pronto, trabajando de modo que nuestra labor sea una continuación del esfuerzo antiguo: "los que esperamos y deseamos la redención de España no la queremos ver como un país próspero sin unión con el pasado; la queremos ver próspera, pero siendo sustancialmente la España de siempre", afirma Baroja en 1.904...(pp. 431-32).

Laín Entralgo no se limita, sin embargo, a señalar a sus compañeros de grupo que el proyecto político del futuro

de España no consiste ya en retrotraerla hasta el siglo XVI sino, muy al contrario, conducirla hacia la modernidad del siglo XX, sino que además les indica detalladamente cuál debe ser el "método" para alcanzar esa "meta ideal" que es una España tradicional y moderna a la vez. Los "componentes fundamentales" de dicho método son enumerados por orden riguroso por Lafn, quien se basa ahora en textos de Baroja para apoyar sus tesis. El primero de los componentes resulta ser, por sorprendente que pueda parecer, "La fuerte voluntad de acción". Se trata, no obstante, de un voluntarismo aplicado a tareas de muy distinto signo a las que Giménez Caballero encomendaba a la voluntad de ser del fascismo, pues, al contrario que ésta, empleada en la resurrección de viejas fórmulas extraídas del pasado, el voluntarismo propugnado por Lafn en 1.94 "debe emplearse en romper las fórmulas viejas, los lugares comunes, retóricos; y luego en marchar por el camino propio..." (p. 432). Ello explica que el segundo componente del método para lograr un futuro próspero para España sea "la conquista de la ciencia europea y moderna". Aquí, añade Lafn, no pueden hacerse distingos nacionalistas: "hacer ciencia a la europea; o, mejor dicho, a la universal, porque la ciencia y el espíritu científico no admiten diferenciaciones nacionales" (p. 433). En suma, se trata de conquistar la técnica moderna en aquellos aspectos que a J.A. Maravall le parecían en la preguerra aspectos provechosos y utlilísimos, sobre todo por cuanto ésta, lejos de eliminar el "valor humano", serviría, a decir

de Lafn, para establecer una "jerarquía de capacidades" en la que el "sabio" tuviese la "jerarquía máxima en la sociedad". A esta nueva ordenación jerárquica de España, basada como en todas las sociedades occidentales, en el mérito, en la "capacidad", la llama Lafn "una más eficaz y justa ordenación de la vida social" (p. 433).

Los dos componentes citados hasta ahora caminan en el sentido de la modernización de España, pero la meta ideal -se ha dicho- es una España moderna y tradicional a la vez, y es el componente siguiente, el tercero, el que contiene la fórmula para preservar la tradición española. Esta, por supuesto, queda confinada al mundo del espíritu, del arte, a las disciplinas humanísticas, a la filosofía: "El tercero de los mandamientos de Baroja prescribe cultivar y potenciar al máximo la peculiaridad española en el arte y en la ética" (p. 433). Ahora bien, no se trata de que Lafn proponga una vez más, bajo axioma de la forma conservadora, que el arte se retrotraiga a etapas pasadas ni siquiera a las más gloriosas de esas etapas. Ya se ha visto que la "acción" del grupo generacional debe ir encaminada ahora a destruir viejas fórmulas; en el nivel de lo específicamente literario ello significa que debe abandonarse el empeño "en la pura imitación del siglo que llaman de oro" y que es un absurdo despropósito seguir utilizando una lengua poética que es la correspondiente a un período periclitado de la historia de España. En palabras de Valle-Inclán: "Ya no es

nuestro el camino de las Indias, ni son españoles los Pa
pas y en el romance perdura la hipérbole barroca" (p. 435).
Por el contrario, el esfuerzo de Valle-Inclán por "crear
un nuevo modo del romance castellano, adecuado a las exi-
gencias del tiempo" es valorado muy positivamente por Lafn,
quien parece especialmente preocupado porque los artistas
den testimonio "de su servicio al imperativo de la actuali-
dad" (el subrayado es nuestro) (p. 436).

Pero, entonces, si el imperativo al que ahora debe obe-
decir el artista es el de la actualidad, ¿dónde reside esa
peculiaridad estética o artística española que también debe
potenciarse de acuerdo con el "mandamiento" de Baroja? Po-
dría pensarse que, al igual que sostenía Aguado en 1.942,
lo tradicional debería residir en el espíritu eternamente
católico del poeta español; sin embargo, a las alturas de
1.945, cuando ya se ha introducido la "angustia" en la pro-
ducción poética española, la tradición espiritual española
no se presenta tampoco tan monolítica y el hecho de que Lafn
comparta con Baroja la idea de que "las líneas de nuestra
autenticidad estética" constituyan un amplio arco que va
desde los poemas de Berceo hasta "Espronceda, Larra, Bécquer"
(p. 433), así como el hecho mucho más elocuente de que se
esté recuperando a la generación del 98, con esa "irreligio-
sidad" que, a decir de Lafn, no se comparte pero ya se com-
prende,¹⁰² son suficientes para afirmar que la peculiaridad
española en el arte no debe buscarse tampoco en lo homogéneo

del contenido transmitido. Piénsese que aquellos versos de Antonio Machado que habían sido objeto de reprobación por parte de Dionisio Ridruejo, es decir, aquéllos en que proclama su deseo de que Felipe II se levante y bendiga la prole de Lutero, son citados ahora por Lafn Entralgo para sostener la conveniencia de que "un nuevo Escorial del espíritu sea edificado" tal y como Machado proponía y tal y como proponía Ortega y Gasset. Son ahora las meditaciones de Ortega sobre El Escorial las que deben informar la reconstrucción del futuro de España, ideas que -no se tiene reparo en confesar- proceden de la modernidad europea, es decir, del protestantismo, aunque en manos de Ortega dé "frutos originales y, por lo tanto, españoles". (p. 441). Las palabras que a Dionisio Ridruejo y a Giménez Caballero parecieron la más terrible de las herejías son ahora plenamente justificadas y valoradas desde un punto de vista patriótico por Lafn Entralgo:

piensa el poeta que Felipe II bendecirá (...) a los que hicieron posible el nuevo renacer del espíritu español. En términos más generales: Antonio Machado ve una posible misión de España en la tarea de españolizar, de recrear a la española las creaciones del hombre moderno -intelectuales, políticas y sociales, técnicas-, muchas de las cuales asientan directa o indirectamente sobre las consecuencias de la herejía protestante (pp. 441-42).

Pero es que además el significado de la palabra "españolizar" no es ya tan estricto como en los primeros años de la década. Si bien se recuerda que, para Menéndez Pelayo, lo español debía entenderse "de modo estrictamente católico" (p. 443), también se observa que, para Unamuno, Gagnivet, Machado, se entiende "de un modo vagamente cristiano, separado muchas veces de la ortodoxia católica" (p. 442). Aun cuando las preferencias de Lafín parezcan dirigirse al concepto de Menéndez Pelayo, es evidente que el libro que está escribiendo no versa sobre la figura del gran tradicionalista español como el anteriormente escrito por Lafín,¹⁰³ sino sobre la menos ortodoxa generación del 98 y sus menos católicas figuras, lo que legitima o cuando menos concede derecho a la existencia a la otra posibilidad no católica.¹⁰⁴

En consecuencia, en estos momentos previos al regreso de Ortega a España, tampoco en la unidad espiritual católica debe buscarse esa "peculiaridad" española de lo estético que Lafín considera uno de los componentes fundamentales para llegar a la meta ideal de una España próspera y tradicional. Si volvemos ahora al ideario estético de Valle-Inclán, que estaba sirviendo a Lafín para ejemplificar el que debía ser el nuevo ideario de la generación del 36, encontraremos la respuesta. Al igual que se veía en los textos de estética de la Revista de Ideas Estéticas, al igual que en la teoría de la literatura de Dámaso Alonso, al igual que en todos los trabajos de crítica aplicada publicados en

Escorial después del número de homenaje a San Juan, es el concepto de arte como expresión y el correspondiente del lenguaje como instrumento al servicio del espíritu el que resulta ser condición indispensable a la producción de un arte español: "Valle adivina o sueña la interna fecundidad, la prometedora niñez de la España sola: 'Volvamos a vivir en nosotros -aconseja- y a crear en nosotros una expresión ardiente, sincera y cordial.'" (p. 437). Y un poco más adelante, especificando qué se entiende por "interna fecundidad" del arte:

Augura Valle-Inclán un castellano inédito, un idioma joven, ardiente y contenido, capaz de ceñirse a la vida del alma como una piel tersa y transparente. Será el lenguaje en que el espíritu de todos cuantos hablan nuestro romance haga su nueva epifanía sobre las olas de la historia. (p. 437).

Un lenguaje actual y joven en la forma pero obligado a cumplir con la función que tradicionalmente se había encomendado al lenguaje poético, la de servir de cauce de transmisión al espíritu, y obligado también a hacerlo tal y como la generación del 36 había propuesto desde antiguo, es decir, con la mayor transparencia o claridad posibles: la "carne" del poema no debía ser obstáculo sino, al contrario, fiel transmisora de los anhelos recónditos del alma, siempre humillada al contenido. En suma, lenguaje poético engen

drador de hijos, de criaturas espirituales, aunque éstas ya no fuesen fruto de la Revelación sino de las humildes revelaciones individuales. Lenguaje de la rehumanización que, a pesar de la recuperación de la filosofía liberal orteguiana, seguiría siendo durante mucho tiempo exigencia básica e imprescindible de toda poesía que quisiera ser considerada española, y que, además, en este momento de la historia de España en que el intelectual volvía a ocupar su lugar específico, apartado de responsabilidades políticas o sociales, era la única misión que se encomendaba al poeta, su contribución al nuevo proyecto político, la labor que atañía "a su condición de escritor y de esteta" (p. 438). Adelantándose a lo que Joaquín Ruiz-Giménez haría política de arte oficial en 1.952, Laín Entralgo exige de los artistas españoles una sola contribución al nuevo ensueño español: la de un arte que sirva al libre despliegue del espíritu.¹⁰⁵ Era atendiendo a este imperativo estético como el poeta español podía seguir sirviendo a la Patria, mientras que los antiguos sueños de grandeza imperial y católica, en caso de existir en la más profunda intimidad del alma, quedaban confinados al interior del texto a manera de melancólica nostalgia del pasado.

Melancolía y claridad significativa eran, sin duda, características que podían encontrarse en gran parte de la obra del que Gerardo Diego ya en 1.948 llamaría el "poeta más esencial de nuestro tiempo". Antonio Machado, que con

seguiría -todavía a decir de Gerardo Diego- "la plenitud y la hermosura total del verso del 98",¹⁰⁶ era ya en la segunda mitad de la década el poeta que con más frecuencia se esgrimía como modelo de ese lenguaje esencial, al servicio del espíritu -al mismo tiempo que actual, del siglo XX-, propuesto ya por Lain en este libro como el nuevo objetivo estético español.

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

Documento excepcional para estudiar la lógica evolución interna que conduce del modelo romántico al machadiano en el pensamiento estético-literario de la posguerra es el constituido por los textos de crítica literaria de Antonio González de Lama, publicados en la revista que, en mayo de 1.944, coincidiendo con la detonante aparición de Hijos de la ira y Sombra del Paraíso, surgió como portavoz regional del nuevo espíritu de libertad formal y espiritual que sus protectores madrileños, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre,¹⁰⁷ habían comenzado a difundir. España, "esa aventura, la más hermosa, sin duda, de la postguerra española",¹⁰⁸ ha sido lo suficientemente estudiada como para que aquí podamos evitar dilaciones sobre su origen, sus colaboradores, etc.¹⁰⁹ De hecho, podría evitarse incluso hablar de su estética literaria o poética, magníficamente estudiada por Víctor García de la Concha,¹¹⁰ si no fuera por que, en el lógico transcurrir de este trabajo, parece im-

prescindible demostrar que de 1.945 a 1.947 predominó en el pensamiento crítico el modelo romántico y que éste, para decirlo en palabras del propio García de la Concha -cuando se refiere a las preferencias estéticas de G. de Lama-, "apuntaba hacia Machado".¹¹¹

Eugenio de Nora ha resumido el pensamiento crítico de G. de Lama en los siguientes términos: "un pensamiento crítico centrado en la idea de la rehumanización, de la síntesis inextricable de 'fondo' y 'forma', del clasicismo auténtico como equilibrio tenso de fuerzas denominadas".¹¹² El resumen es lo suficientemente elocuente como para poder afirmar de entrada que, al abordar el análisis de los textos críticos de G. de Lama, abordamos una sistemática puesta en práctica -en la práctica crítica- de los presupuestos estéticos que hemos estudiado en F. Mirabent y, por tanto, de los presupuestos estéticos del que hemos acordado en llamar modelo romántico, como así lo aconseja su estrecha relación con el pensamiento estético hegeliano.

El papel de G. de Lama en el proceso de ruptura del modelo escorialista-garcilasista fue de primer orden, aunque no tan aislado como suele presentarse. Los que han comentado su famoso artículo "Si Garcilaso volviera"¹¹³ interpretándolo casi como una rebelión solitaria contra el garcilasismo poético,¹¹⁴ descuidan que por las mismas fechas en que aparece este artículo, en 1.943, se publicaban en la

mismísima Escorial artículos críticos que, como los de José Luis Castillo, Dámaso Alonso e incluso como los del mismo Luis Rosales, no eran menos agresivos contra la norma de la métrica tradicional y contra el uso de sonetos, en definitiva contra el neoclasicismo, que el de G. de Lama. No obstante, la sentencia anticlasicista con la que culminaba el artículo de este último -"Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era"- podría con todo derecho considerarse el lema de la reacción romántica iniciada en 1.943 y en cuyas razones estructurales ya hemos ahondado en otros lugares de este mismo trabajo.

No en balde, al "neoclasicismo de Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco", oponía G. de Lama la "tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre", y, de la misma manera que José Luis Castillo en Escorial, pero algunos meses después, solicitaba de la juventud poética española que fuese "un poco romántica, un poco rebelde" y se aliaba al lema del "grito" bajo el cual se realizó la ruptura hacia el romanticismo:

es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo).

De acuerdo también con las premisas del nuevo modelo romántico, G. de Lama mostraba en este artículo su disconformidad con "el exasperado romanticismo de tantos otros que aspiraban a roturar campos baldíos y buscaban la originalidad, ante todo, por caminos sembrados de carrascos y trompicones", delimitando así su posición respecto de las vanguardias, siempre simbolizadas por esas tierras baldías de que hablaba T.S. Eliot, y por tanto respecto de un arte que estuviese desprovisto de esa vibración anímica que, para G. de Lama, como para F. Mirabent, es la esencia de la poesía. De ahí que, muy parecidamente al teórico de la Revista de Ideas Estéticas, propugnase ya desde este primer artículo importante el ideal estético de la síntesis humanista entre forma y contenido:

En lo futuro, si ha de haber genios, serán genios equilibrados, que sepan unificar el instinto con la reflexión e integrar romanticismo y clasicismo en una unidad superior, preñada de vida y recortada de forma.

En suma: genios románticos, no vanguardistas. Hay que advertir que, durante el tiempo que duró su labor como crítico de poesía en España, es decir, durante toda la existencia de la revista -de 1.944 a 1.951-, las posiciones de G. de Lama permanecieron inmutables siendo perceptible incluso un afianzamiento de las mismas traducido en una cada

vez mayor hostilidad hacia las posiciones estéticas que traicionaban de alguna manera la síntesis estética propugnada. Así pues, el hecho de que Espadafía fuese, tal como ha señalado el propio Eugenio de Nora, la revista poética más representativa entre 1.945 y 1.949 hasta ese fracasado intento de "Poesía Total" en colaboración con los escorialistas,¹¹⁵ da cuenta de que durante este período de tiempo el modelo romántico que se ha caracterizado en este capítulo predominó y representó el pensamiento estético más generalizado en España. Ahora bien, conviene distinguir dentro de ese período de predominio dos etapas, una que desde 1.945 a 1.947 pone el acento en lo "romántico" -lo libre- frente a lo normativo -lo clasicista-, y otra que, desde 1.948 a 1.949, se ve obligada -por la aparición en el horizonte poético y crítico de otras tendencias ya más emparentadas con los ideales de pureza de la generación del 27 o con los principios vanguardistas-, a ponerlo en la oposición al romanticismo exaltado, lo que explica que Nora considere que, a partir de 1.947, "nuestro mentor inicial, Lama, se inmovilizaba y sufría incluso una presión ambiental que le hacía 'retroceder' a una suerte de neoclasicismo estético..."¹¹⁶.

En realidad, G. de Lama no retrocedía: se mantenía firme en sus posiciones¹¹⁷ mientras que la crítica poética española avanzaba con paso decidido hacia la definitiva apertura de finales de la década. Pues bien, lo que aquí interesa señalar especialmente es que esa segunda etapa de predominio

del modelo romántico, en que éste empieza a sentirse amenazado -ya que no desplazado- por estéticas más contemporáneas, elige como símbolo a Antonio Machado, quien se convierte de esta manera en solución contemporánea adoptada in extremis por el modelo romántico, toda vez que ya había sido sugerida por Lafn Entralgo en el libro analizado antes, y a la que G. de Lama se acoge al mismo tiempo que Arbor celebra el cincuentenario de la generación del 98 y que Cuadernos Hispanoamericanos, nuevo cauce de expresión de los otrora escorialistas, es decir, de Lafn, Vivanco, Rosales, etc. publica un número de homenaje a Antonio Machado en el décimo aniversario de su muerte.

Comenzaba G. de Lama su labor como portavoz crítico de España con un artículo incluido en la sección "Poesía y Verdad" -en la que incluiría casi siempre sus colaboraciones- titulado "¿Qué es poesía?",¹¹⁸ donde, envuelta en un aura de misterio muy próxima a la que usaba Dámaso Alonso por entonces en sus trabajos de crítica -"Si hay algo impensable en el Mundo, es la Poesía. Impensable, indefinible, inefable, ilógica, en suma"- aparecía no obstante una muy precisa concepción de la creación poética que jamás le abandonaría: "crear es revelar, desvelar.". En una de sus primeras críticas, aplicada precisamente a Hijos de la ira, de Dámaso Alonso,¹¹⁹ enunciaba por otra parte los que iban a ser sus criterios para valorar la poesía, resumidos elocuentemente en las palabras: "Es necesario repetir que la

poesía es ante todo hombría. Y que vale más el hombre que el poeta". Ello suponía que G. de Lama rechazaba toda poesía que, por lograda que estuviera técnicamente hablando, no contuviera "la voz enérgica y poderosa que nos habla (...) desde las más hondas oquedades del hombre". Si valoraba positivamente, pues, la poesía de Dámaso Alonso era en primer lugar porque ésta revelaba el "ser profundo del hombre" o porque, a diferencia de lo que había ocurrido en la época deshumanizada anterior, estaba llena de significado:

hay épocas tan poco humanas, tan inhumanas, que sólo viven para las cosas, para el mundo, y a las mismas cosas las vacían de significado, las cosifican aún más. Son épocas científicistas, positivistas, antipoéticas, (...). Nuestra época no es así. La filosofía -y con ella toda la cultura- se ha humanizado...

En segundo lugar, porque este significado, sin ser católico, es cuando menos "metafísico", es decir, conserva un sentido del misterio, de la profundidad de lo real, próximo a las filosofías de "Kierkegaard, Unamuno y Heidegger", en la línea del espiritualismo antipositivista que tan grato era igualmente a Mirabent y que sería la opción filosófica elegida en la España de la posguerra, una vez destruido el proyecto de la nueva catolicidad. Dámaso Alonso se

aparece al crítico situado de lleno en esas corrientes filosóficas "intuyendo la podredumbre humana, sin necesidad de análisis, en una intuición poética, penetrante, agudísima", afirmación que, sin ser demasiado fiel a la solución de compromiso entre espiritualismo y positivismo a que había llegado Dámaso Alonso en la posguerra ni tampoco al contenido real de Hijos de la ira, mucho menos metafísico de lo que se decía, incidía en el carácter anti-positivista, humanizado del espíritu revelado por un libro que empezaba a convertirse en modelo para los jóvenes poetas españoles.

Sólo en tercer y último lugar, y obedeciendo a lo que ya había señalado en "Si Garcilaso volviera" acerca de la necesidad de que la poesía rehumanizada aprovecharse todo ese "material verbal y estilístico tan variado, tan afilado, tan refinado" con que los "movimientos subversivos" de la poesía contemporánea habían enriquecido la expresión poética, G. de Lama valoraba el hecho de que Dámaso Alonso no olvidara que "su oficio es un arte" y que Hijos de la ira tuviese una retórica y contase con "recursos de alto valor expresivo, de indudable belleza formal", sobre todo porque la condición que había puesto en ese primer artículo al aprovechamiento de la riqueza estilística de la poesía contemporánea, esto es, que la misma no sirviera para convertir la poesía "en juego retórico, en mero malabarismo verbal", se cumplía con creces en el libro de Dámaso Alonso

donde la exigencia formal, lejos de obstaculizar al contenido transmitido, le servía de apoyatura fiel: "Una retórica noble, sobria, que se ajusta estrictamente a lo que quiere decir, que ciñe con elegante sobriedad y enérgico relieve la interna vibración" o, como diría Lain Entralgo poco después, "un castellano (...) capaz de ceñirse a la vida del alma como una piel tersa y transparente."¹²⁰ G. de Lama concluía, en juicio que descubría su concepto de la poesía como revelación significativa o expresión, a pesar de su empeño en considerarla indefinible: "Aquí la retórica no ahoga sino que valoriza la poesía". De esta manera, identificadas "poesía" e "interna vibración", nos encontramos a un G. de Lama que, desde el primer momento, se sitúa del lado del modelo romántico y valora la poesía de acuerdo a su conformidad con él.

Por poner otro ejemplo de lo que es una constante en el pensamiento crítico de G. de Lama y, para no insistir más en ello, en el número 5 de la revista un artículo sobre Gerardo Diego insiste en la necesidad de rehumanizar la poesía y renunciar al formalismo esteticista:

el poeta no se contenta con esa exquisitez del oficio bien aprendido. Cree que "las más altas cimas poéticas son las tocadas directamente de la nieve de la Gracia o del fuego del Misterio". Y esta fe le ha llevado a buscar por otros cami-

nos que los de la perfección formal el tesoro de la poesía. (...). Gerardo Diego no ha podido nunca ser un poeta puro, es demasiado humano para que, hasta en las más alocadas piruetas, no se trasluzca su cálida y palpitante humanidad.¹²¹

Ahora bien, lo más espectacular y en cierto modo lo más importante de la primera etapa de la crítica de Lama reside en su oposición a la estética y la crítica clasicistas o escorialistas. Dos de sus artículos pueden ejemplificar suficientemente este radical antagonismo respecto de lo que a nivel poético y crítico se había hecho en los primeros años de la década. El primero de ellos, "La crítica poética",¹²² muy en la línea de ese artículo de teoría crítica de Nicolás González Ruiz que se publicó en Escorial en 1.941 pero ya más osadamente, arremetía contra los hábitos críticos que aquí se han estudiado en el tercer capítulo, denunciando la existencia de una "especie de censura convencional y tácita que impide toda apreciación justa y envuelve las afirmaciones en guata de hipocresía"., y solicitando la eliminación de todo prejuicio en la tarea crítica de valorar los textos literarios:

bien está esa censura cuando se trata de dogmas religiosos, morales o políticos; pero es ridícula y enervadora en asuntos literarios que Dios ha dejado a las disputas de los hombres. (...).

Lo que echo de menos es una crítica sincera y honrada que señale a cada cual el lugar que le corresponde, cortésmente, pero sin temor a causar disgustos ni a producir resquemores (p. 136).

Lo que Dios dejaba a las disputas de los hombres -en expresión que G. de Lama toma de Escorial cuyo grupo redactor, como se recordará, la había utilizado en la nota de réplica al artículo citado de Nicolás González Ruiz- no era ya un determinado aspecto de lo literario sino el conjunto de los "asuntos literarios". La valoración de la obra, sostenía G. de Lama, no podía hacerse en base a su adecuación a dogmas morales, políticos o religiosos aunque ello pudiera acarrear al crítico la enemistad de un grupo al que todavía se sentía como una especie de poderosa mafia poética. Para G. de Lama, era tarea urgente de la crítica española volver a establecer "una ordenación jerárquica de los poetas contemporáneos" que devolviese a cada uno el lugar que le correspondía realmente en la escala de los valores literarios y evitase esa situación caótica por la que era "corriente ver cómo los poetas chirles se mezclan y barajan con los auténticos creadores y los principiantes con los maestros" (p. 137).

En lo que a esto respecta, G. de Lama predicaba con el ejemplo y el segundo de los textos que se han seleccionado para ejemplificar su oposición a los clasicistas servirá

para demostrarlo. "El perfil borroso de Dionisio Ridruejo",¹²³ publicado en julio de 1.945, era título que anunciaba ya el atrevido juicio que sobre la poesía del que había sido capitán del grupo clasicista iba a enunciar el crítico de España. Al igual que en el anterior artículo -aunque con tono más amenazador- se insistía sobre la necesidad de revisar la actual jerarquía de los valores literarios en España:

Día llegará en que se haga una revisión de tantos nombres como han brillado en este zodíaco alborotado y veloz de la poesía contemporánea. Entonces habrá que borrar muchos y colocar a los demás en su sitio, en el sitio que les corresponde en la escala jerárquica de los valores.

Y, tras el aviso de lo que les sobrevendría en el futuro a quienes en aquellos momentos por motivos extraestéticos disfrutaban de las mieles de la gloria poética, G. de Lama procedía a poner en su sitio a Dionisio Ridruejo y, aun reconociendo que "ensalzado por unos, denigrado por otros, es difícil formarse una idea clara de su situación exacta en la poesía actual", acertaba a situarlo muy precisamente. En primer lugar, su valor se medía en relación con "la más honda y pura corriente que alimentan Aleixandre, Cernuda, Panero, Dámaso y otros más jóvenes" de la que, decía el crítico, se halla "muy lejos". Alejada, pues, de la más pura

corriente poética y, por tanto, excluida de la más alta valoración posible, la obra de Ridruejo se situaba dentro del seno de otra corriente, la que "ha tenido su alberca en la revista Garcilaso". De la opinión que esta otra corriente le merecía a G. de Lama dan cuenta estas irónicas palabras:

Es lo que se ha llamado, no sé por qué, clasicismo, y también tradicional, no sé por qué; vuelta a los antiguos, a Garcilaso, a Góngora, a Fray Luis de León. Siempre se ha quedado por acá, muy cerca de Alberto Lista y aun de Núñez de Arce.

Así pues, la obra de Ridruejo estaría situada muy cerca de Núñez de Arce y muy lejos de la honda corriente neorromántica alexandrina o, lo que es lo mismo, en un escalón muy bajo de la jerarquía poética. Juicio taxativo que no acaba aquí, pues que G. de Lama sigue firme en su propósito de determinar exactamente el lugar que a Dionisio Ridruejo corresponde en la ordenación jerárquica de la poesía y termina: "Lo mejor de esa tendencia -refiriéndose a la clasicista- lo han dado G. Diego, Rosales, Vivanco. Al lado de éstos hay que colocar a Ridruejo. Al lado, pero en peldaño inferior".

El negativo juicio que a G. de Lama le merece la poesía clasicista de Ridruejo hubiera sido una osadía sin lí-

mite tres años antes; ahora bien, ¿lo era tanto en un momento en que los "mejores" de la corriente clasicista, Panero, Rosales, Vivanco, G. Diego, habían abrazado y estimulado el modelo neorromántico que, se decía ahora, era la más pura corriente poética? lo fuera o no, es evidente que G. de Lama estaba situado en sus preferencias estéticas del lado del nuevo modelo y que éste era el que le servía de patrón de valoración de las obras poéticas. Partiendo de semejantes bases, el que había sido el más furibundo de los poetas clasicistas, y el que todavía, a pesar de estar escribiendo ya en una línea más intimista y próxima a la melancólica nostalgia romántica,¹²⁴ no se había apeado teóricamente de antiguas posiciones entonando, como lo hicieron los otros, un mea culpa antiestrófico y antitradicional, no podía merecer muchos elogios de parte de G. de Lama. Dionisio Ridruejo fue, sin duda, uno de los pocos casos concretos sobre los que podían descargarse las iras anticlasicistas de la nueva crítica liberal.¹²⁵

Ahora bien, a partir de determinado momento, derrotada ya la estética escorialista -desaparecida Garcilaso, su último bastión, en abril de 1.946-,¹²⁶ la función seleccionadora, jerarquizadora, que G. de Lama creía la fundamental de la crítica,¹²⁷ dejó de ir orientada contra la corriente tradicionalista para empezar a sentar posiciones respecto de corrientes poéticas contemporáneas que no encajaban

en esa línea de la "humanización neo-romántica" que, según reconoce E. de Nora, era para España "lo 'mejor' de los poetas del 27" y, para defender la cual, también en palabras de E. de Nora, "se trataba de resistir con energía (...) la deliberada voluntad de ruptura estético-política de la literatura 'oficial', que aceptaba cuando más la vertiente 'formalista' de Diego, Guillén y el Lorca para nosotros 'menor'".¹²⁸ En efecto, a partir de 1.947, pero sobre todo a partir de 1.948, año clave para la recuperación de las vanguardias y los formalismos en la España de posguerra y en el que Insula, que realizó esa labor para lo literario, publicaba un número de homenaje a Guillén, España resistió con mucha energía a esa valoración de la poesía pura o formalista -pese a las muchas y precavidas matizaciones con que ésta se llevó a cabo- en nombre del modelo romántico y de sus exigencias: lirismo, sentimentalidad, sinceridad, claridad significativa, profundidad metafísica de los contenidos... Ahora bien, sólo un error de perspectiva histórica puede considerar más "oficial" en esos momentos el formalismo de Guillén que el neorromanticismo alexandrino mientras que, para ser correctos, habría que interpretar la recuperación del primero como una conquista más -como lo fue en su momento la recuperación de la libertad sentimental del neorromanticismo- de la intelectualidad liberal frente a la oficialidad, un paso más en el camino de vuelta hacia la normalidad, y quizás más decisivi

vo e importante que el dado por España, puesto que suponía adentrarse ya en los confines de la cultura contemporánea.

Y fue en estos momentos, precisamente, cuando G. de Lama, encastillado en los límites del modelo romántico, empezó a valorar las obras literarias no tanto por su distancia o alejamiento respecto del clasicismo garcilasista cuanto por el que las separaba de cualesquiera tentaciones formalistas o vanguardistas. Así en junio de 1.947, una crítica aplicada a Pasión de la tierra, de Vicente Aleixandre,¹²⁹ le servía para subrayar una vez más las virtudes poéticas del modelo neorromántico de posguerra pero también para subrayar, por contraste, los elementos que en ese primer libro aleixandrino, más conectado con la poética del 27, obstaculizaban la posibilidad de una valoración absoluta por parte del crítico como la que sí se otorgaba cuando el objeto de valoración era Sombra del Paraíso. Lo valioso de Pasión de la tierra era, pues, que Aleixandre no se había limitado a un "juego de formas" sino que había descendido "al fondo" y había regresado de él "dando gritos para hacer que todos se fijaran en los tesoros recién descubiertos", es decir, expresando apasionadamente aquello que había ido a buscar: "lo humano, (...) el hombre eterno, la eterna chispa de la poesía". En resumen, lo valioso es que su poesía era portadora de significaciones, que éstas eran además humanas -metafísico-poéticas- y que Aleixandre las

expresaba lírica y sentimentalmente. Lo que restaba valor al primer libro de Aleixandre era, en cambio, el hecho de que todo ello se hiciera utilizando la "técnica surrealista", "técnica literaria o antiliteraria" que, para G. de Lama, ha quedado "ya atrás convertida en osamenta y polvo" y que en Pasión en la Tierra "enturbia sus mejores logros". Pese a ello, G. de Lama cree que, prescindiendo de "algunos arrequives formales, de ciertas imágenes y asociaciones dislocadas", frutos de dicha técnica, es posible ver "en lo hondo pajuelas encendidas", lo que es razón más que suficiente para proclamar que, aunque no tan grande como Sombra del Paraíso, este libro de Aleixandre tiene valor eterno: "La poesía es duradera, permanente, cuando no es un simple juego de formas". El hecho de que en su poesía posterior Aleixandre haya elegido vetas más "nítidas" de poesía completa la imagen de la evolución del poeta desde la relativa oscuridad -turbiedad- de su primera poesía vanguardista hasta la claridad de su última poesía neorromántica.

En el mismo número, y a continuación de esta crítica, G. de Lama comentaba un libro de Eugenio de Nora, Amor prometido,¹³⁰ del que se valoraba fundamentalmente la síntesis equilibrada entre forma y fondo que constituye el núcleo básico de su posición estética:

Nora trabaja el estilo a la manera que el repujador el cobre, haciendo que la expresión no sea

nada en sí, sino que exista por el concepto o sentimiento que ha de expresar. Nada de regodeo en una forma pura y blanda, todo el esfuerzo es para ceñir la frase el pensamiento, la forma al contenido.

Y era aquí, en este comentario sobre la poesía de E. de Nora, donde por primera vez G. de Lama expuso sus preferencias en términos que recordaban las posiciones estéticas de los dos grandes poetas del 98: Unamuno y Machado. En esta ocasión, la distinción que establecía el crítico de España entre dos tipos de música poética estaba muy próxima de la que realizara Unamuno para expresar, como ahora lo hacía G. de Lama, su preferencia por la música interior:

la música externa, de sonoridades huecas, que encanta los oídos y los mece en un vaivén adormecedor y tintineante (...) una música honda que hiere el alma más que el oído, que penetra sin sentirla e inunda el cuenco sustancial del alma y la eleva o la agita o la aduerme. Casi sin sonido o mejor, con un sonido interior e inefable, sentimiento más que sensación. Música espiritual que, si en música es la más alta, en poesía es toda la música.

Desde esta posición, que en último extremo accede a romper el equilibrio en beneficio del sentimiento, se en-

tiende que acto seguido pudiera G. de Lama valorar también muy positivamente la poesía de Crémer, aunque en ella la poderosa inspiración, la fuerza del sentimiento, rompiese la armonía clásica y se expresara, en el más justo sentido de la palabra, románticamente: "Jamás sacrifica -dice el crítico de V. Crémer- su sentimiento a ninguna ley formal, a ningún freno gramatical o lógico"; y añade: "la inspiración de Crémer es como un torrente que salta todas las riberas"; "una imaginación ígnea que quema y descortezas las cosas y las deja en esqueleto puro, huesudo y esquinado".¹³¹

Así pues, G. de Lama parecía dispuesto a aceptar todas las variedades de la "expresión" -clásica o mesurada, apasionada y sin freno- con tal de que la poesía no se convirtiera en un puro juego de formas o sonidos, con tal de que no perdiera hondura espiritual y con tal de que técnicas excesivamente originales no le hicieran perder nitidez. Y, armado de todos estos condicionamientos, en 1.948, meses después de que Insula tributase merecido homenaje a Guillén y de que, por tanto, comenzase a sonar otra vez la expresión "poesía pura" sin que fuera para dondenarla al ostracismo o para injuriarla vehementemente, G. de Lama dijo su última palabra sobre el tema, sirviéndose ahora de conocidas palabras de Antonio Machado con las que se oponía radicalmente a que la poesía pudiera definirse como "palabra bella":

La belleza de la palabra poética no es su sonido, su música, belleza para los oídos. Ni tampoco

es su forma, belleza para los ojos. La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es interior, es belleza de significado, belleza para el alma. Y está primariamente en su servicio leal y abnegado al pensamiento, a la emoción, al hombre que la usa como instrumento único de su expresión. La palabra justa, expresiva, insustituible, que se ciñe a la idea como la piel al cuerpo, que dice lo que el poeta quiere decir y lo dice como él quiere que lo diga, ésa es la palabra bella, ésa es la palabra que es poesía. Y si, además tiene, sobreañadida, la belleza musical y la belleza plástica, entonces la poesía es perfecta, ideal y por ideal casi inasequible (el subrayado es nuestro).¹³²

Lo que no es de Machado en el fragmento que se acaba de citar -todo a partir del subrayado- es de G. de Lama pero podría ser de Lafin Entralgo o de Vivanco o de Panero..., lo que explica que, en el momento de verse amenazado el principio de la fiel servidumbre de la forma al contenido por una crítica que empezaba a conceder el papel dominante del curso poético a la función poética o estética, el grupo madrielleño de antiguos escorialistas, ahora reunidos en torno a la revista Cuadernos Hispánicos, donde preparaban el homenaje a Antonio Machado, propusiera a Espadafia lo que V. Crémer ha llamado "la operación 'totalizadora'".¹³³ Excusadas las diferencias que podían separar la borrascosa y

apasionada expresión de Dámaso Alonso y V. Cr mer de la melancólica y dulce expresión de Leopoldo Panero y Luis Rosales, la comunidad de todos estos poetas podía establecerse en base al concepto de poesía como expresión. Espadaña lo resumía en una de sus características humoradas a pie de página: " Poes a cósmica, poesía neoclásica, poesía tremenda?...-NO, Poesía TOTAL."¹³⁴ G. de Lama, por demás, sentía crecer otra amenaza muy cerca de él. Era por estas fechas cuando Gabriel Celaya empezó a atacar también las bases lírico-sentimentales de la poesía española última no ya afiliándose al movimiento recuperador de la poesía pura como hizo en 1.948¹³⁵ sino, lo que era aún peor, demandando un lenguaje poético evadido de metafísicas y más próximo a la realidad del siglo XX, además de "más hiriente, más directo, más eficaz".¹³⁶ Eran demasiados frentes para combatir lo solo, y G. de Lama accedió a colaborar con quienes en aquel primitivo artículo de 1.943, "Si Garcilaso volviera", y durante toda la primera etapa de su labor crítica en Espadaña, habían aparecido como sus oponentes dialécticos.

Desde sus posiciones estéticas, G. de Lama había podido solicitar en un tiempo que parecía ya muy lejano gritos de rebeldía contra el neoclasicismo de Rosales y Vivanco, pero no podía vincularse a la rebelión que por entonces daba sus primeros gritos contra el excesivo sentimentalismo de la última poesía española ya fuese en la línea melancólica ya en la apasionada. La "tristeza" de los antiguos escoria

listas y el "tremendismo" angustiado de los espadafistas ya no era un modo de liberación de las cadenas del católico neoclasicismo de la inmediata posguerra sino, a su vez, una cadena que oprimía las posibilidades de lo poético en nombre de ciertos condicionamientos esenciales de la Poesía, y "Poesía Total", operación en la que no casualmente Dámaso Alonso participó, en palabras de V. Crémer, "al costado",¹³⁷ fue el último intento para salvar el monopolio de que durante toda la década había gozado el concepto hegemónico de poesía como expresión. De ahí que G. de Lama elevase al máximo rango poético la "poesía depurada, íntima y distante" de Luis Rosales en La casa encendida¹³⁸ y hablase de Leopoldo Panero -por quien siempre había sentido preferencia dentro del grupo escorialista precisamente por su pronta vinculación al modelo neorromántico-¹³⁹ como de "ese poeta ideal que vengo pidiendo y anunciando en estas crítica",¹⁴⁰ mientras que, al mismo tiempo, mostraba serias y agresivas dudas de que lo que hacía Gabriel Celaya fuera poesía.¹⁴¹ El hecho de que se convirtiera a Panero en el "mejor continuador" de Antonio Machado en virtud del ajuste entre la "la forma perfecta" y el "fondo palpitante de humildad" que aquél lograba en su poesía confirma que el modelo machadiano fue el utilizado para conciliar en unidad las dos variantes del modelo romántico en el momento en que éste vio amenazada su hegemonía. En cuanto al carácter del Machado esgrimido como modelo estético por el frente totalizador da cuenta suficiente

te la observación de G. de Lama respecto a algo que, pese a las semejanzas estéticas, separaba a Panero de Machado. Era, a decir del crítico, una mayor objetividad en su visión de la naturaleza castellana, pues Machado la veía "casi siempre a través de sus ideas éticas, históricas y aun políticas" mientras que Panero la ve "en sí misma, en su perennidad". Era, pues, un Machado despojado de sus ideas sobre la realidad, con la única excepción de lo que se interpretaba como un profundo anhelo religioso -ese buscar a Dios entre la niebla que se argumentaba constantemente en la crítica de la época- del poeta confesadamente agnóstico, y un Machado convertido, en la obra de los ahora "machadianos" escorialistas, a la intrahistoria, el que se esgrimía como última posibilidad de perpetuar un modelo de poesía lírica, de base romántica o simbolista, en la que la forma -contemporánea- no estorbaba a la esencia poética -el contenido- y en la que éste fuera profundo, metafísico, filosófico... Era, en fin, la figura más óptima para defender las posiciones del humanismo estético a lo Lessing-Schiller-Kant -pasados por Kierkegaard, Heidegger y Husserl- que había desbancado a mitad de la década al antihumanismo teológico de la línea Vivanco-Rosales-Giménez Caballero y que ahora, a finales de la misma, empezaba a ser cuestionado por esa "humanidad más de raíz y más total"¹⁴² que críticos y poetas como Celaya demandaban situando de repente a la cultura española a las puertas del siglo XX.

Notas del Capítulo VI

- (1) "Presentación", R.I.E., vol. I, nº 1, enero-marzo 1943, pp. 3-4. Fue redactada con toda probabilidad por el propio Camón Aznar.
- (2) Cfr. Angel Isac M. Carvajal, Crítica y cultura. El conocimiento de las artes en Eugenio d'Ors. Memoria de Licenciatura leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1978, pp. 116-17.
- (3) José Camón Aznar, El arte desde su esencia, Zaragoza, Librería General, 1940.
- (4) Vicente Marrero, "Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni", en AAVV, Momenti e problemi di storia dell'estetica, Milano, Marzoretti Editore, 1975, p. 1366.
- (5) Véase: Raymond Bayer, L'esthétique mondiale au XX^e siècle, París, Presses Universitaires de France, 1961; del mismo autor, Historia de la Estética, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 447; Gabriela Zanoletti, Estética española contemporánea, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1981; Francisco José León Tello, La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX, I, Valencia, 1983, pp. 63-117. Sobre Camón Aznar pueden verse también los artículos publicados en los dos números de homenaje que la R.I.E. le dedicó: vol. XXX, nº 118, abril-junio 1972 y vol. XXXVII, nº 146, abril-junio 1979. Aquí puede encontrarse también un catálogo minucioso de las obras de Camón Aznar seleccionadas por M^a Mercedes Virginia Sanz Sanz ("Publicaciones más importantes de José Camón Aznar", nº 118, pp. 161-70 y nº 146, pp. 187-90).

- (6) J. Camón Aznar, Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972. Otros trabajos importantes sobre literatura pueden verse reseñados en el mencionado catálogo bibliográfico.
- (7) F.J. León Tello, "Observaciones sobre el concepto de arte de Camón Aznar", R.I.E., vol. XXXVII, nº 146, abril-junio 1979, p. 164.
- (8) J. Camón Aznar, "La fenomenología y el arte", Atlántida, vol. II, nº 10, julio-agosto 1964, p. 1.
- (9) Edmond Husserl, Méditations cartésiennes, París, Vrin (Mayenne-Floch), 1953, pp. 75-77.
- (10) Así lo hace en un extraño libro publicado también en 1940 titulado Dios en San Pablo (Zaragoza, Parthenón, 1940), considerado por León Tello un "libro en el que se comenta con exaltación paulina las ideas básicas de las cartas del Apóstol", pero que tiene en realidad una significación política, de toma de posición ante el recién terminado conflicto bélico y ante el futuro de la España recién nacida del mismo, que sería interesante determinar. Baste pensar que, fechado en la Legación de Panamá en Barcelona el 31-XII-1938, es decir, en los últimos momentos de la resistencia republicana en Cataluña, se confiesa escrito en "circunstancias excepcionalmente penosas" y "con un exceso de incoherencia y pasión". Afirmaciones como "las rebeldías, siempre bestiales y telúricas, erguidas en elementales negaciones de toda norma, tienen que ser sojuzgadas por Cristo" (p. 125) dan cuenta, en efecto, de un entusiasmo cuyo sentido parece claramente orientado a la "rebeldía" de los no católicos, i.e., de los

republicanos, pero que, en cualquier caso, como he señalado, habría que determinar tras una detenida lectura.

- (11) Véase George Berkeley, Principios del conocimiento humano, Madrid, Sarpe, 1985, p. 110.
- (12) "Esta esencia -nos encontramos ahora en el ámbito de lo inefable- se verifica en la realización plástica. Su ser y su exteriorizarse son una misma cosa. (...). Su ser 'en sí' y su apariencia son idénticos. La esencia se 'realiza' en lo formal y concreto." (p. 40).
- (13) Juan Carlos Rodríguez, "Formalismo o historicismo: una falacia arqueológica", en La norma literaria, Granada, Diputación Provincial, 1984, p. 35.
- (14) "Cuando la vocación expresiva del artista encuentra su medio más apto de realización en las formas naturales, surge el clasicismo. Cuando la conciencia se encuentra alimentada por anhelos que no coinciden con las formas expresivas de la naturaleza, se originan las diferentes maneras del arte expresivo. Puede ocurrir, finalmente, que la inhibición ante la milagrosa y bronca realidad de la naturaleza sea tal que el artista consigne como plenitud de su personalidad entregarla a sus mil casuales accidentes. Y entonces ocurre el arte realista." (p. 141). Camón deja clara su preferencia por el expresivismo entre las tres variantes que distingue en el capítulo titulado "Ni idealismo ni realismo: expresionismo" (pp. 93-98).
- (15) Sobre Heinrich Wölfflin puede verse Lionello Ventu-

ri, Historia de la crítica de arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 293-97.

(16) Ramón Ceñal Lorente, S.I., La teoría del lenguaje de Carlos Bühler, Madrid, C.S.I.C., 1941, pp. 277-78.

(17) "para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado. Este es precisamente nuestro axioma inicial." (Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950, p. 28). Cfr. con la siguiente afirmación de Camón Aznar: "el fonema y la idea, sin poderse evadir el uno del otro, no se son esencialmente necesarios" (p. 57).

(18) M. García Blanco, "Espronceda o el énfasis", Esc., vol. XII, nº 34, agosto 1943, pp. 185-212. Sobre este artículo y otros que sobre los escritores románticos empezaron a publicarse en Escorial a partir de enero de 1943 se hablará posteriormente.

(19) Sobre F. Mirabent pueden verse los trabajos de Fermín de Urmeneta, que fuera discípulo suyo y su sucesor en las páginas de la R.I.E. tras su inesperado fallecimiento en 1952. Véase en especial "Ideario estético de Francisco Mirabent", R.I.E., vol. X, nº 38, abril-junio 1952, pp. 167-80. Libros importantes de F. Mirabent son La estética inglesa del siglo XVIII, Barcelona, Ed. Cervantes, 1927; De la belleza. Iniciació als problems de l'Estètica, disciplina filosòfica, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936.

(20) F. Mirabent, "Reflexiones sobre la forma", R.I.E.,

vol. III, nº 10, abril-junio 1945, pp. 149-80
(véase pp. 152-53).

- (21) op. cit., p. 154. También en un ensayo posterior: "no hay Estética propiamente dicha hasta el siglo XVIII, y no sólo desde el punto de vista de su expresión verbal -que es lo de menos- sino sobre todo desde el punto de vista de sus problemas sustanciales." (F. Mirabent, "Apuntes para una teoría de la síntesis estética", R.I.E., vol. VII, nº 27, julio-septiembre 1949, p. 257).
- (22) F. Mirabent, "Estética y Filosofía", R.I.E., vol. I, nº 1, enero-marzo 1943, pp. 61-75 (véase pp. 66-67).
- (23) op. cit., p. 66.
- (24) F. Mirabent, "Apuntes para una teoría...", op. cit., p. 251.
- (25) Ibidem.
- (26) F. Mirabent, "La Estética y el Humanismo", R.I.E., vol. VII, nº 25, enero-marzo 1949, pp. 23-49 (véase p. 42).
- (27) F. Mirabent, "Apuntes para una teoría...", op. cit., p. 259.
- (28) op. cit., pp. 261 y 270.

- (29) F. Mirabent, "Naturaleza y Arte", R.I.E., vol. I, nº 4, octubre-diciembre 1943, pp. 51-72 (véase p. 70).
- (30) F. Mirabent, "Reflexiones sobre la forma", op. cit., p. 161.
- (31) Véase supra, n. 20. A partir de ahora, las páginas de este ensayo se citarán en el texto.
- (32) F. Mirabent, "Apuntes para una teoría...", op. cit., p. 267.
- (33) op. cit., p. 270.
- (34) Véase supra, n. 26.
- (35) op. cit., p. 45.
- (36) op. cit., p. 46.
- (37) op. cit., p. 33.
- (38) F. Mirabent, "Naturaleza y Arte", op. cit., p. 72.
- (39) F. Mirabent, "La Estética y el Humanismo", op. cit., p. 36.
- (40) op. cit., p. 49.

- (41) Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, I, Madrid, Akal, 1986, p. 763.
- (42) Eugenio Frutos, "Vinculación metafísica del problema estético", R.I.E., vol. II, nº 5, enero-marzo 1944, pp. 67-77.
- (43) Eugenio Frutos, "Vinculación metafísica del problema estético en Heidegger", R.I.E., vol. VI, nº 24, octubre-diciembre 1948, pp. 335-42.
- (44) op. cit., pp. 337-38.
- (45) op. cit., p. 340.
- (46) op. cit., p. 341.
- (47) Emiliano Aguado, "El existencialismo y la Estética", R.I.E., vol. VII, nº 26, abril-junio 1949, pp. 163-87 (véase p. 184).
- (48) Ibidem.
- (49) Ricardo Gullón, "El poeta de las memorias", Esc., vol. X, nº 29, marzo 1943, pp. 415-31.
- (50) M. García Blanco, "Espronceda o el énfasis", Esc., vol. XII, nº 34, agosto 1943, pp. 185-212.
- (51) José Luis Castillo, "En torno a la preceptiva y al

romanticismo", Esc., vol. XI, nº 32, junio 1943, pp. 441-45.

- (52) José Antonio Maravall, "Comentario a la vida literaria en 1943", Esc., vol. XIII, 1943-44, pp. 81-86.
- (53) Juan Ruiz Peña, "La inflamada voz de Cienfuegos", Esc., vol. XIV, nº 41, marzo 1944, pp. 117-25.
- (54) José A. Muñoz Rojas, "La poesía de José Luis Cano Voz de la muerte", Esc., vol. XVII, nº 51, nov. 1944, pp. 311-14; Leopoldo Panero, "La poesía de Victoriano Crémer", Esc., vol. XIV, nº 43, mayo 1944, pp. 455-57.
- (55) José A. Muñoz Rojas, "Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre", Esc., vol. XIV, nº 43, mayo 1944, pp. 458-63; C.R. de Dampierre, "Dámaso Alonso: Hijos de la ira. Diario íntimo", Esc., vol. XIV, nº 44, junio 1944, pp. 139-46; José M^a Valverde, "De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre", Esc., vol. XVII, nº 52, diciembre 1944, pp. 447-57; Rafael Ferreres, "La poesía de Dámaso Alonso (Apuntes)", Esc., vol. XVIII, nº 54, febrero 1945, pp. 192-203.
- (56) Dámaso Alonso, "Federico García Lorca y la expresión de lo español", en Ensayos sobre poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1944 (reproducido en Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1942, pp. 271-80).
- (57) Cfr. José Carlos Mainer, "La revista Escorial en

la vida literaria de su tiempo (1941-1950)", en Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950), Madrid, Edicusa, 1972, p. 259.

- (58) X. de Salas, "La poesía de Mallarmé", Esc., vol. IX, nº 26, dic. 1942, pp. 497-99; J. González Muela, "El culto a la palabra en James Joyce", Esc., vol. X, nº 27, enero 1943, pp. 125-31; Vicente Gaos, "Rimbaud al trasluz", Esc., vol. XVI, nº 51, nov. 1944, pp. 295-306.
- (59) Rafael Ferreres, "La poesía de Miguel de Unamuno (Apuntes)", Esc., vol. X, nº 27, enero 1943, pp. 140-52.
- (60) Luis Rosales, "Codorniz del silencio", Esc., vol. XIII, 1943-44, pp. 115-20 (véase p. 119).
- (61) Dámaso Alonso, "Alondra de Gerardo Diego", Esc., vol. XI, nº 30, abril 1943, pp. 120-41 (véase pp. 120-21).
- (62) Véase supra, n. 49.
- (63) Véase supra, n. 55.
- (64) Véase supra, n. 55.
- (65) Pedro de Lorenzo, "La razón poética del Capitán Aldana", Esc., vol. XV, nº 45, julio 1944, pp. 303-10.

- (66) Cfr. Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, pp. 116-20.
- (67) Sobre Pedro de Lorenzo puede verse García de la Concha, op. cit., pp. 196-212; Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Turner, 1976, p. 118; y Julio Rodríguez Puértolas, op. cit., pp. 541-44.
- (68) Véase supra, p. 393.
- (69) Dámaso Alonso, "Poesía arraigada y poesía desarraigada", en Poetas españoles contemporáneos, op. cit., pp. 366-80.
- (70) Luis Rosales, La casa encendida, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1949. Se cita aquí por Luis Rosales, Rimas. La casa encendida, Madrid, Doncel, 1971, p. 119.
- (71) José M^a Valverde, La espera, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1949. Se cita aquí por José M^a Valverde, Poesías reunidas, Madrid, Ediciones Giner, 1961.
- (72) Dionisio Ridruejo, "Introducción" al libro de Leopoldo Panero, Canto Personal. Carta perdida a Pablo Neruda, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1953, p. 15.
- (73) García de la Concha, op. cit., p. 177.

- (74) Leopoldo Panero, La estancia vacía, Madrid, Ed. Esorial, 1945. Reproducido en Poesía 1932-1960, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1963 (ed. Juan Luis Panero). No es casual que la "esperanza" haya servido a Eileen Connolly, estudiosa de la poesía de Panero, para definirla (Leopoldo Panero: la poesía de la esperanza, Madrid, Gredos, 1969).
- (75) José M^a Valverde, La espera, op. cit., p. 65.
- (76) Véase supra, n. 55.
- (77) Dámaso Alonso, "Alondra de Gerardo Diego" (véase supra, n. 61).
- (78) Véase supra, n. 51.
- (79) Véase supra, n. 50.
- (80) María Payeras Grau, Poesía española de postguerra, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986, p. 46. Sobre Hijos de la ira puede verse el prólogo de M. Jaroslaw Flys a Dámaso Alonso, Hijos de la ira, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, pp. 9-66. El mismo autor ha escrito La poesía existencial de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1968. Otros trabajos importantes sobre la poesía de Dámaso Alonso son: Elsie Alvarado de Ricord, La obra poética de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1967; Andrew P. Debicki, Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1974; Rafael Ferreres, Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso, Valencia, Ed. Bello, 1976; y también el prólogo de Elías Rivers a Dámaso Alonso, Hijos de la ira, Barcelona, Labor, 1970.

- (81) Dámaso Alonso, Hijos de la ira. Diario íntimo, Madrid, Revista de Occidente, 1944. Se utiliza aquí la edición de Castalia citada en la nota anterior.
- (82) Dámaso Alonso, Poemas escogidos (Selección y notas del autor), Madrid, Gredos, 1969, p. 195.
- (83) Ibidem.
- (84) Ibidem.
- (85) Véase J.A. Biescas y M. Tuñón de Lara, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Barcelona, Labor, 1980, pp. 194-95. También S.G. Payne, Falange. Historia del fascismo español, Madrid, Sarpe, 1985, pp. 230-38. En este último libro puede leerse: "Cuando en 1942-1943 el curso de la guerra mundial inició su giro decisivo, el régimen empezó a hacer verdaderos esfuerzos para borrar toda afinidad con comprometedoras ideologías extranjeras. Ya no se hablaba en España de apoyar al fascismo internacional (...). Durante los últimos años de la guerra, el régimen de Franco hizo los máximos esfuerzos para desprenderse de todo vestigio aparente de fascismo" (p. 233).
- (86) op. cit., p. 230.
- (87) op. cit., p. 234, n. 631.
- (88) En el primer poema del libro, "Insomnio", se dirige en efecto la angustiada pregunta a Dios acerca de la presencia del mal en la Tierra; de la podre-

dumbre del género humano:

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma, por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

(89) Rafael Ferreres, "La poesía de Dámaso Alonso (Apuntes)", op. cit., p. 202. También M.J. Flys repara en que una de las características de Hijos de la ira es el "autoimproperio" ("Introducción" a Dámaso Alonso, Hijos de la ira, op. cit., p. 46).

(90) "Dedicatoria final (Las alas)", op. cit., pp. 167-74.

(91) Como cuando Dios le reprende por haber escrito un soneto:

te recé aquel soneto
por la belleza de una niña, aquel
que tanto
te emocionó.
Ay, sólo después supe
-¿es que me respondías?-
que no era en tu poder quitar la muerte
a lo que vive

(92) op. cit., pp. 105-12.

(93) M.J. Flys informa de esta fuente del título en la edición citada, p. 71.

- (94) Es el poema "En el día de los difuntos" donde los muertos, como en todo el libro -recuérdese ese primer verso "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres"- , son los partidarios de detener la "vida", la historia, en razón de la nueva catolicidad, como lo demuestran los siguientes versos en donde el ser inmóvil de los muertos se identifica con un concepto de Dios conservador e inmutable:

Ah, pero vosotros no podéis vivir, vosotros no
vosotros sois. (vivís:
Igual que Dios, que no vive, que es: igual que
(Dios.
Sólo allí donde hay muerte puede existir la vi
(da
oh muertos inmortales.

- (95) Antonio Sánchez Trigueros, "Ortega en el paraíso de Vicente Aleixandre", Hora de poesía, nº 32, 1984, pp. 19-26.
- (96) Pere Gimferrer, "El pensamiento literario (1939-1976)", en AAVV, La cultura bajo el franquismo, Barcelona, Ed. de bolsillo, 1977, p. 113.
- (97) Pedro Laín Entralgo, La generación del 98, Madrid, 1945.
- (98) Véase Fernando Valls, La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951), Valencia, Antoni Bosch Editor, 1983, pp. 166-67.
- (99) Véase J.A. Biescas y M. Tuñón de Lara, op. cit., pp. 215-17.

- (100) Eran estos versos, también citados en la "Epístola a Dionisio Ridruejo", los siguientes:

Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura.

- (101) Véase S.G. Payne, op. cit., pp. 236-37.

- (102) "No les acompañamos en su descarriada actitud religiosa, aunque nos esforcemos por comprenderla amorosamente cuando es sincera" (p. 13).

- (103) Pedro Laín Entralgo, Menéndez Pelayo. Historia de sus problemas intelectuales, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

- (104) José Luis Aranguren actuaría de manera semejante en el artículo que publicó en el número de Arbor dedicado a la Generación del 98 en 1948, titulado "Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno". Tras exponer con muy fundadas razones que la religiosidad de Unamuno está más emparentada con el luteranismo que con el catolicismo, admite la posibilidad de considerar que este tipo de religiosidad es española y que, por tanto, lo español no puede identificarse absolutamente con el catolicismo: "Pues del luteranismo de Unamuno no cabe ya duda; pero tampoco de su españolismo" (Arbor, vol. X, nº 36, 1948, pp. 485-503; véase p. 500). A estas alturas de la década, cuando penetraba ya en España de manos de Insula un cierto sentido laico de la vida, la religiosidad católica de los escorialistas se ve obligada a pactar con cualquier otra concepción del mundo que guarde un último respeto al "miste-

rio", aunque no fuese la ortodoxa católica (véase infra, pp. 771-72).

- (105) "Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llamaba Belloc 'la gran herejía de nuestro tiempo'. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su dueño propio, el espíritu, por este solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana." (Joaquín Ruiz Giménez, "Arte y Política", C.H.A., nº 26, febrero 1952; cit. por Gabriel Ureña, Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959, Madrid, Istmo, 1982, p. 359).
- (106) Gerardo Diego, "Los poetas de la generación del 98", Arbor, vol. XI, nº 36, 1948, pp. 439-48 (véase p. 447).
- (107) De "protectores generosos" de la revista los califica Eugenio de Nora en "Espadaña, 30 años después", en Espadaña (revista de poesía y crítica) (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978, p. XIV.
- (108) V. García de la Concha, "Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (Esbozo)", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 18.

(109) Cito por orden cronológico: Víctor García de la Concha, "Espadaña. 1944-1951 (Biografía de una revista de poesía y crítica)", C.H.A., vol. LXXIX, nº 136, agosto 1969, pp. 380-97; Félix Grande, "Espadaña", en Apuntes sobre poesía española de postguerra, Madrid, Taurus, 1970, pp. 21-26; Víctor García de la Concha, "... Yo no sería su escudero: la revolución de 1944", en La poesía española de posguerra, op. cit., pp. 291-363; J. Lechner, "La revista Espadaña", en El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1975, pp. 31-57; Fanny Rubio, "Espadaña", en Las revistas poéticas españolas (1939-1975), op. cit., pp. 256-72; Eugenio de Nora, "Espadaña, 30 años después", op. cit.; Victoriano Crémer, "!Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)", en Esp., pp. XIX-XXXI; Francisco Martínez García, "Los tres grandes de Espadaña", en Historia de la literatura leonesa, León, Everest, 1982, pp. 647-726; Eugenio G. de Nora, "Espadaña y los espadañistas", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., pp. 53-67; Antonio Chicharro Chamorro, "Espadaña y el prosaísmo: un caso particular", en AAVV, Literatura contemporánea en Castilla y León, op. cit., pp. 191-97; y Ricardo de la Fuente Ballesteros, "El grupo Halcón y Espadaña", en el mismo volumen antológico, pp. 198-202.

(110) En los dos trabajos citados en la nota anterior.

(111) V. García de la Concha, La poesía española de posguerra, op. cit., p. 336.

(112) E. de Nora, "Espadaña, 30 años después", op. cit., p. XV.

- (113) Antonio G. de Lama, "Si Garcilaso volviera", Cisneros, nº 6, 1943 (reproducido en Esp., op. cit., pp. XXXIII-XXXV).
- (114) Así lo hacen V. García de la Concha y E. de Nora en sus respectivos trabajos sobre la revista. En concreto, este último pone de relieve el hecho de que en 1943 G. de Lama y él mismo polemizaran agresivamente con Garcilaso, subrayando: "Esa era nuestra posición explícita, obsérvese, en 1943, antes de que aparecieran Sombra del Paraíso e Hijos de la ira" ("Espadaña y los espadañistas", op. cit., p. 57).
- (115) E. de Nora, "Espadaña, 30 años después", op. cit., p. XIII.
- (116) G. de Nora, "Espadaña y los espadañistas", op. cit., p. 61.
- (117) Cfr. Antonio Chicharro Chamorro, "Espadaña y el prosaísmo: un caso particular", op. cit., p. 196.
- (118) Antonio G. de Lama, "¿Qué es poesía?", Esp., nº 1, mayo 1944, pp. 5-6. Las páginas corresponden siempre a la edición facsímil utilizada.
- (119) Antonio G. de Lama, "La nueva poesía de Dámaso Alcázar", Esp., nº 2, junio 1944, pp. 27-29.
- (120) Véase supra, p. 645.

- (121) Antonio G. de Lama, "La poesía de Gerardo Diego", Esp., nº 5, Julio 1944, op. cit., pp. 111-13.
- (122) Antonio G. de Lama, "La crítica poética", Esp., nº 6, agosto 1944, pp. 135-37.
- (123) Antonio G. de Lama, "El perfil borroso de Dionisio Ridruejo", Esp., nº 17, 1945, pp. 403-4. A partir del número 7 la revista deja de indicar el mes en que se publican los sucesivos números.
- (124) Véase a este respecto V. García de la Concha, La poesía española de posguerra, op. cit., pp. 137-39.
- (125) José García Nieto fue también blanco de estas iras: Antonio G. de Lama, "Del campo y soledad", por José García Nieto", Esp., nº 21, 1946, pp. 490-91.
- (126) Sobre esta revista -su historia, sus avatares, su poética- puede verse V. García de la Concha, "Si Garcilaso volviera...", en La poesía española de posguerra, op. cit., pp. 185-243. También Fanny Rubio, "Garcilaso", 'Juventud Creadora', en Las revistas poéticas españolas (1939-1975), op. cit., pp. 108-21.
- (127) Hasta tal punto la creía fundamental que, en el artículo citado "La crítica poética" (véase n. 121), aun reconociendo que la "figura solitaria y ensimismada de Dámaso Alonso" era la única excepción en el desolador panorama de la crítica literaria española, se quejaba de un modo de hacer crítica que consideraba insuficiente porque "voluntariamen

te se limita, de ordinario, a exponer sin vālorar". Ya se ha visto cuān lejos de una crítica avalorativa se encontraba la de Dāmaso Alonso, pero independientemente de lo acertado que estuviera G. de Lama al caracterizarla, lo importante es que éste demandaba, junto a la "crítica profunda, documentada y amplia", una "mās popular, mās āgil, pero no menos segura, para la masa lectora menos exigente, que por sī misma no es capaz de juzgar y orientarse". No creo equivocarme si sugiero que la crítica de G. de Lama desempeñaba el papel de "vulgarizadora" de los altos conceptos que sobre la poesía tenía Dāmaso Alonso, quien a su vez desempeñaba el de guía del "gusto" de los mās cultos.

- (128) E. de Nora, "Espadaña, 30 años después", op. cit., p. XVI.
- (129) Antonio G. de Lama, "Pasión de la Tierra", Esp., nº 25, 1947, pp. 559-60.
- (130) Antonio G. de Lama, "Amor prometido", Esp., nº 25, 1947, pp. 560-61.
- (131) Antonio G. de Lama, "Camino de mi sangre", Esp., nº 25, 1947, pp. 561-62.
- (132) Antonio G. de Lama, "Poesía y palabra", Esp., nº 36, 1948, p. 741.
- (133) V. Grémer, "!Espadaña a la vista!...", op. cit., p. XXVII.

- (134) Esp., nº 39, 1949, p. 809.
- (135) Gabriel Celaya, "La poesía pura de Fernando de Herrera", Finisterre, vol. II, nº 40, agosto 1948, pp. 314-37. Volveremos a referirnos a este artículo con más detenimiento en el próximo capítulo.
- (136) Gabriel Celaya, "Carta abierta a Victoriano Crémer", Esp., nº 39, 1949, p. 820.
- (137) V. Crémer, "¡Espadaña a la vista!...", op. cit., p. XXVII.
- (138) Antonio G. de Lama, "La casa encendida", de Luis Rosales", Esp., nº 41, 1949, pp. 852-54.
- (139) Antonio G. de Lama, "Invitación a Leopoldo Panero", Esp., nº 15, 1945, pp. 343-44.
- (140) Antonio G. de Lama, "Escrito a cada instante", de Leopoldo Panero", Esp., nº 42, 1949, pp. 880-82.
- (141) Antonio G. de Lama, "Las cosas como son", de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Esp., nº 40, 1949, pp. 334-35.
- (142) Gabriel Celaya, "Carta abierta a Victoriano Crémer", op. cit..

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

VII.1. Hacia la poesía pura

VII.1.1. Las primeras recuperaciones del 27

Desde abril de 1.943, en que Dámaso Alonso la había convertido en pleno a la sinceridad romántica -en ese artículo sobre Gerardo Diego de que se hablaba en el capítulo anterior-,¹ la generación del 27 comenzó a hacer acto de presencia en las consideraciones sobre poesía española. 1.946 fue, sin embargo, el año en que generalizadamente comenzó a incluirse a los poetas del 27 en la historia de la poesía española. En 1.946 España comenzaba a incluir en sus números la Antología parcial de la Poesía española en la que Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Luis Cernuda merecían el calificativo de "viejos maestros".² Por su parte, los excluidos de esta antología, Lorca y Alberti, aparecían en la Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana de César González-Ruano, publicada también en 1.946.³ En 1.946, además, nacía Insula, que acabaría convirtiéndose en paladín de la

generación, sobre todo en su vertiente "pura".

Era ésta una primitiva recuperación de los poetas del 27 y, por primitiva, posee ciertas características peculiares que conviene tener en cuenta antes de adentrarse en el segundo y definitivo momento de la reivindicación del 27 en la crítica de la década. La primera recuperación del 27 estuvo basada, como decía Nora para la realizada por España, en "lo mejor" de la generación, es decir, en el componente neorromántico que tenía su mejor y más lograda expresión en Aleixandre y Cernuda.⁴ El esteticismo, la forma pura, el intelectualismo, el surrealismo, lo vanguardista, lo revolucionario, y, en fin, todos los componentes de la temida "deshumanización" estética, seguían estando excluidos de la unidad poética española aunque sus mejores representantes, convenientemente interpretados, hubieran sido ya integrados a la misma. El primer gran ejemplo de recuperación de uno de los más vetados poetas del 27 estuvo a cargo de Dámaso Alonso y el afortunado fue García Lorca. En "Federico García Lorca y la expresión de lo español", publicado en 1.944,⁵ Dámaso Alonso recupera a García Lorca enmarcándolo dentro de "un gran movimiento poético, tan genuino y tan amplio como no lo había tenido España desde el Siglo de Oro, gran marea de poesía iniciada por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y aún no en descenso en el día de hoy" y, situándolo al lado de Alberti "en la línea de la expresión española" neopopularista, aun cuando -asegure- Lorca

sería más fiel que Alberti -siempre "más sediento de cam
bio, de superación"- a esa línea metida "en la entraña de
lo popular" (p. 274). En un momento en que todavía parte
de la crítica española valoraba las obras literarias por
la eficacia propagandística, Dámaso Alonso ironizaba:

"Labor patriótica" y "propaganda": eso él lo ha
ce sin intención, que así es la propaganda más
eficaz), y mejor que nadie, por sólo el milagro
de su simpatía y su arte españolísimo (p. 276).

La insistencia de Dámaso Alonso en que era el alma de
España la que se expresaba en la obra de García Lorca iba
en la línea, ya estudiada, de insistir en que el genio na
cional tenía bastante más extensión de la que se le daba
por esas fechas y que, dentro de él, tenían cabida las obras
del siglo XX, sobre todo por cuanto a éstas se las caracte
rizaba por cierto apasionamiento expresivo que era el que,
por entonces, parecía a Dámaso Alonso la más conveniente
forma de expresión española. Léanse, si no, estas palabras
que parecen constituir la teoría poética de su libro Hijos
de la ira:

Cuando (...) queremos caracterizar la autoexpresión
hispánica, tenemos que apelar a imágenes to
rrenciales o eruptivas: ímpetu de avenida que
arrasa campos y pueblos; o de lava frenética que

resquebraja la roca y todo lo calcina. (...). terrible intensidad de lo peculiar, violencia casi brutal de su exteriorización: he ahí la presencia de España. Es ése el genio arrebatado de lo español, que algunas veces estalla produciendo extraños seres contorsionados...(pp. 271-72).

Todo ello culminaba al final del artículo en la idea de que el alma española sólo obedecía a una ley: "La ley de su destino: su irreprimible necesidad de expresión." (p. 280). García Lorca, ejemplo supremo de esa libertad de expresión española, era reivindicado en ese año de 1.944 en que comenzaron a llegar aires de renovación en los contenidos a la cultura española de posguerra, sin que para nada se hablase de la poética del 27 ni del esteticismo ni del surrealismo de Poeta en Nueva York ni de ningún otro elemento perturbador que no fuera el ya bastante perturbador elemento de la "expresión".⁶

Espadaña siguió en la línea trazada por Dámaso Alonso en sus críticas sobre Gerardo Diego y García Lorca. Ya se ha visto que en ningún momento cedió G. de Lama a las tentaciones del formalismo o del vanguardismo y que, si llegaba a valorar la obra de un poeta del 27 como Alexandre en términos positivos absolutos, era por cuanto éste se había apartado de las técnicas surrealistas de sus primeros libros. Los autores de la "revolución" de 1.944 no habían pretendi

do nunca, al reivindicar a las figuras del 27, volver a establecer las bases de una poética gongorina en la que lo técnico, lo puramente estético o lo intelectual se impusieran sobre lo humano o lo sentimental. De ahí que en 1.948, coincidiendo con un momento en que se reivindicaba ya realmente la poética del 27 y no sólo las figuras prestigiosas de la generación, Dámaso Alonso escribiera ese famoso artículo, luego incluido en Poetas españoles contemporáneos, titulado "Una generación poética (1.920-1.936)",⁷ donde a pesar de ésa su indudable voluntad de prestigiar a los poetas del 27, los despoja de aquellas características que, en su opinión, no deben formar parte otra vez de la poesía española. En primer lugar, del esteticismo, del que Dámaso Alonso reniega -literalmente- para vincularse decidida y rotundamente a la poética del sentimiento; lo hacía después de recordar que en 1.927 él mismo había hablado con evidente aprobación del "puro placer de las formas":

Yo reniego hoy de la pluma con que escribí esas palabras y del esteticismo que respiran. (...). Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre (p. 177).

En segundo lugar, Dámaso Alonso se apartaba radicalmente también de la otra vertiente de la poética contempo

ránea del 27: el compromiso político. Lo hacía primero mostrando su extrañeza por la conversión de un espíritu libre -casi anárquico- como Rafael Alberti a la "disciplina" de un credo político:

No sólo era Alberti el más inconsciente, desocupado y despreocupado gustador de la vida, sino el espíritu más rebelde a toda disciplina, con una manera de anarquismo estrictamente literario. ¡Nadie le podría haber imaginado como pieza de una especie de conventualidad política, de una disciplinada estructura de hierro! (p. 174).

Y lo hacía después poniendo en boca de García Lorca una declaración de apoliticismo: "Yo nunca seré político -aseguraba Dámaso Alonso que le había dicho "casi al pie de la letra" el poeta-. Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario. ¿No lo eres tú así?".⁸ Para culminar finalmente él mismo disociando absolutamente poesía y política: "No, no hubo un sentido conjunto de protesta política, ni aun de preocupación política en esa generación. Ni es muy raro que así fuera, tratándose de un grupo de poetas." (p. 174).

En tercer lugar, y a pesar de esa afirmación de revolucionarismo poético que había puesto en boca de García Lorca, Dámaso Alonso se mostraba también poco partidario del

principio vanguardista de ruptura total con lo anterior, presentando a una generación del 27 que prudentemente ha bía sabido conciliar innovación y tradición:

Entre el modernismo y el momento de los Machado y Juan Ramón Jiménez, entre éstos y mi generación, entre mi generación y los poetas jóvenes de ahora, el cambio, en cada caso, se señala por quebras más o menos superficiales, pero hay un tejido continuo por debajo y muchos elementos que sirven de laña o ensambladura. Nunca, un desgarrón definitivo. !Nunca, una protesta fundamental contra lo inmediatamente anterior! (...) He ahí me dio siglo de hermosa continuidad en poesía española, continuidad en donde cada momento cumple con su deber de innovar, pero no siente un prurito ciego de destruir (pp. 74-75).

En suma, una generación del 27 pasada por todas las premisas del modelo romántico al que Dámaso Alonso se había adherido en la posguerra. Era la misma generación del 27 a la que Gerardo Diego hacía referencia en un artículo anterior a éste de Dámaso Alonso publicado en Arbor,⁹ la revista que en 1.944, año de su nacimiento, había intentado resistir la invasión del nuevo sentimentalismo mediante los ensayos de estética de José M^a Sánchez de Muniain -quien, contrafigura de F. Mirabent, seguía rechazando la estética

kantiana en nombre de S. Tomás de Aquino y S. Agustín¹⁰ y que ahora en 1.947, al acoger este artículo de Gerardo Diego, no hacía sino mostrar que el último reducto de la antimodernidad había sido derrotado. En efecto, el trabajo de Gerardo Diego demostraba, a las alturas de 1.947, que el intento de construir la unidad estética española en torno al concepto de expresión libre o sentimental, una vez fracasado el ensayo en construirla en torno al de expresión conservadora o Revelación objetiva, había sido un rotundo éxito. Gerardo Diego, inaugurando un proceder que sería habitual a partir de ese momento, pasaba revista a la historia reciente de la poesía española a fin de interpretar y evaluar -sempiternas funciones de una crítica también "reveladora" sus movimientos o tendencias. "La última poesía española" era el título de un texto que, de entrada, afirmaba la brillantez de la poesía española "desde comienzos de siglo" (p. 415), y luego ofrecía una unificada interpretación de la misma por la que toda diferenciación entre las distintas poéticas del siglo XX quedaba reducida a sucesivas oleadas de clasicismo y romanticismo de las que siempre salía reforzado el segundo término al que, naturalmente, se adscribía a los poetas del 27.

Al igual que haría después Dámaso Alonso, Gerardo Diego se preocupa de establecer una continuidad entre las distintas promociones poéticas del siglo XX:

No se ha producido en las últimas promociones poéticas, como otras veces, una negación combativa de lo inmediato anterior. Lorca o Guillén admiraron siempre a Unamuno y Juan Ramón. Rosales o Leopoldo Panero no desmienten ni niegan a Salinas o a Lorca, ni los más jóvenes, como acabo de recordar, quieren ignorar a los nuevos maestros (p. 419).

Esta voluntad de inscribir a los poetas del 27 dentro de la historia de la poesía española reciente no es óbice para que se delimite cuáles son los componentes de la misma, a nivel estético, que pueden recuperarse y cuáles no. El primero que resulta afectado por la labor seleccionadora es el surrealismo: si hubo algo de "revolucionario" en esa promoción, para Gerardo Diego ello fue cierta coincidencia "con rasgos bien genuinos de la angustiada anarquía sobrerrealista", la cual queda así expulsada de una poesía que, ante todo, quiere ser continuidad y no ruptura violenta de lo anterior. En segundo lugar, tanto la poesía pura como la poesía revolucionaria-comprometida son componentes que, amén de no ser deseables, se consideran de escasa influencia en la poesía española: el conflicto entre ambas, que Gerardo Diego resume como una polarización de las pasiones poéticas en torno a Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda, habría sido de escasa trascendencia en España donde, ante esa "guerra civil poética", paralela a "la escisión coetánea del frente

popular", algunos, entre los que se incluye el propio Gerardo Diego, habrían permanecido "serenamente neutrales" (p. 149).¹¹

Tras esta deliberada purga de los componentes más polémicos de la poética del 27, no es extraño encontrarse con esa reducción de las diferencias entre las promociones poéticas a sucesivos vaivenes de romanticismo: "Al neorromanticismo de 1.929 había de suceder otra vez una ola de clasicismo y de nuevo otra romántica." (p. 419). Y, una vez enlazado el pasado poético con el presente en virtud del único componente de la modernidad que ha sido efectivamente recuperado -la libertad romántica-, Gerardo Diego se centra ya en el breve lapso de tiempo que más le interesa, "los nueve años a partir del 39, el año de la Paz" (p. 415). Su valoración de todos los movimientos poéticos que se han producido en ese período de la poesía española, desde Garcilaso hasta el "tremendismo" pasando por Sombra del Paraiso y la estancia vacía y extendiéndose igualmente a las últimas obras de los poetas del 27, es el producto de una visión armónica y conciliatoria de la misma por la que todos estos poetas o corrientes aparecen unidos en la expresión romántica.

Gerardo Diego manifiesta claramente sus preferencias dentro incluso de la armonía, y éstas se orientan claramente hacia el modelo romántico mesurado: Vicente Aleixandre

es "para mi gusto el mayor de los poetas españoles de la hora presente" (p. 417), mientras que La estancia vacía sería "la obra maestra de la generación de Panero, y quizá de toda la poesía de estos años". Los componentes que hacen del poema de Panero una obra ejemplar son, obviamente, la "memoria" y la "claridad" cualidades ambas que son una deuda contraída con el romántico del 98, Antonio Machado, y con el romántico del 27, Cernuda:

Los santos amores filiales, los recuerdos divinos de la infancia, la ternura del hombre para el cariño materno y la vejación inclemente del dolor y del tiempo, hallan en Leopoldo Panero el poeta más íntimo, exquisito y profundo. Su verso, partiendo de la esencialidad de Antonio Machado y de la calidad transparente de Luis Cernuda, llega a una tenuidad que le torna invisible (p. 419).

Pero estas manifiestas preferencias no son inconveniente para que Gerardo Diego acepte también la última sacudida poética "que propende a la expresión romántica exaltada, al 'tremendismo' cataclísmico", razón por la cual asciende a Dámaso Alonso "a la más alta meseta de la geografía poética española" a pesar de la "huracanada violencia" y el "lenguaje descarnado e imprecatorio", de Hijos de la ira (p. 417) y valora a un "poeta tan sincero como el rebelde Victoriano Crémer Alonso" al que, por sentir sinceramente

el "diente de la Angustia", le permite "quejarse en viriles y aborascados poemas" (p. 421). Ni tampoco le impiden valorar la poesía del grupo Garcilaso, sobre todo por cuanto ésta aparece convertida a la expresión: "Cantar la rosa, la ilusión de amor adolescente, (...) no supone necesariamente dejar de ser hombre ni permanecer egoístamente insensible a las amarguras y miserias de la vida social" (p. 420).

Los maestros del 27, por su parte, demostrarían en sus últimos libros, los mejores, que ellos también han olvidado las subversivas experiencias del período anterior a los nueve años de la Paz. Así, Rafael Alberti que "cancela al parecer su borrascosa etapa negadora de la espiritualidad poética, volviendo a su poesía tan luminosa, ardiente y magistral", Luis Cernuda, que "en sus últimos libros llega a calidades increíbles de transparencia", Emilio Prados que "se enreda en el laberinto de su propia exaltación embriagada" y Pedro Salinas y Jorge Guillén que, mucho menos susceptibles de ser convertidos a la unidad romántica, aparecen al menos más hondos, más humanos: "ahondando en su siempre aristocrática y humanísima vena" (p. 417).

Todos espirituales, hondos, transparentes, embriagados, aristocráticos, todos, en fin, románticos, el conjunto de los poetas españoles del siglo XX ha sido recuperado en pleno, incluido el más puro entre los puros, Juan Ramón Jiménez -también sobre todo por "sus últimos poemas de estos

años"-, pero no se podría decir lo mismo de las poéticas españolas del siglo XX que han quedado reducidas a un neorromanticismo siempre victorioso en su combate con el clasicismo y con algunas muy escasas subversiones estéticas nunca demasiado influyentes en los calmos y serenos poetas españoles. Asimilada, por demás, la "angustia" como posibilidad dentro de la expresión romántica, la poesía española aparece en las páginas de Arbor en 1.947 como un conjunto armónico, integral, en cuyo horizonte no se vislumbran luchas ni conflictos, entregado cada poeta a lo suyo, cantar "según su vocación interior" (p. 420), y abierto el futuro a los jóvenes poetas que, como se decía al comienzo, tampoco negaban violentamente a "los nuevos maestros".

VII.1.2. Insula y la recuperación del esteticismo

Extrema paradoja la que permite localizar en la misma fecha en que publicaba Gerardo Diego el artículo que acabamos de analizar, es decir, en noviembre de 1.947, otro artículo importante para conocer la trayectoria de la crítica y la estética literarias en la España de la posguerra aunque de muy distinto signo a aquél: el que Ricardo Gullón publicó en Insula con el título de "Juan Ramón y la poesía".¹² Antes de referirnos, sin embargo, al papel que el conocido crítico español, al que localizábamos en el momento de ruptura del clasicismo propugnando un romanticismo mesurado en la línea de las memorias nostálgicas de Enrique Gil, iba a

desempeñar ya en el segundo lustro de la década en la re
cuperación para el arte español de las corrientes vanguar
distas en pintura y del purismo en poesía, parece conve
niente decir unas palabras acerca del que Insula venía de
sempeñando desde 1.946 en la modernización de la cultura
española. Las de Fanny Rubio, que se refiere a Insula como
"la primera publicación de divulgación y crítica literarias
verdaderamente independiente de la posguerra"¹³ y las de
Dionisio Ridruejo que la califica, también refiriéndose a
la crítica literaria, de "milagroso santuario de la inde
pendencia pasada"¹⁴ podrían servir suficientemente a dicho
propósito, pero no estaría de más mencionar algunos hechos
que demuestren la generalizada opinión.

Sin que pueda negarse que en un primer momento el mo
delo romántico en boga informase la mayor parte de la pro
ducción crítica publicada en Insula, es preciso señalar, no
obstante, que ello no era tanto consecuencia de una actitud
programática de la revista cuanto de las limitaciones de sus
colaboradores. En cualquier caso, junto al romanticismo ge
neralizado, desde la creación de la revista en 1.946 fue
posible advertir una tendencia a la objetividad crítica com
pletamente ausente de otras publicaciones españolas. Así,
en mayo de 1.946, el que entonces era secretario de la re
vista y joven poeta en la línea del neorromanticismo alei
xandrino, José Luis Cano, publicaba un artículo sobre Isido
re Ducasse¹⁵ donde no se negaba la relación del mencionado

poeta con el surrealismo ni se ocultaba su "rareza", su "malditismo" que lo convertía en un "genio" bastante más allá de las limitaciones del genio romántico, como tampoco se ocultaba la heterodoxia total del espíritu de un poeta que "cantaba la belleza del crimen y la fuerza de un Luzbel enemigo del hombre". Y en diciembre del mismo año Insula precedía un grupo de textos de diversos autores como Dámaso Alonso o Pedro Salinas sobre Gabriel Miró con las siguientes palabras referidas a la obra de este último:

Quizás su obra no será nunca popular, en el sentido peyorativo de esta palabra, y quizá esté bien que no lo sea. Mas para aquellos que aman en la literatura, no sólo la aventura de las almas, sino la pasión y la belleza viva del verbo, la obra de Gabriel Miró no podrá ser olvidada jamás.¹⁶

Así, junto al romanticismo, el surrealismo de Lautréamont, el esteticismo de Gabriel Miró eran admitidos como corrientes legítimas de la poesía universal y española y descritas objetivamente sin ser convertidas a la unidad en la expresión sentimental que monopolizaba entonces la producción poética española. Lo que no quiere decir, sin embargo, que no puedan encontrarse en Insula ejemplos de ese otro tipo de recuperaciones manipuladoras por las que el poeta rescatado queda privado de sus características heterodoxas, bien fuese con intención de hacer más digerible al

poeta en cuestión bien con la de aprovechar el prestigio del mismo para legitimar la poética propugnada. Imposible estar seguro, por ejemplo, de las intenciones que animan a Vicente Gaos cuando, siguiendo con el procedimiento empleado ya por él para el caso Rimbaud, interpreta a Mallarmé "al trasluz" como un "poeta apasionado" y a su mundo poético como "un mundo romántico".¹⁷ ¿Conseguir que quienes lo rechazaban por frío y cerebral estuviesen más dispuestos a adentrarse en su obra e ganar un adepto más para la causa del romanticismo a la que él estaba adscrito desde hacía ya tiempo? Como presagiaba Dionisio Ridruejo, no es posible dejar de sorprenderse ante los "estilos de reticencia y double sentido" que, impuestos por las circunstancias, animan la cultura de posguerra.¹⁸ Sobre todo por cuanto, al mismo tiempo que convertía a Mallarmé al romanticismo, Vicente Gaos empezaba a cuestionar el imperio ejercido en la crítica literaria española por el concepto sentimental-romántico del arte -"No sé si será verdad lo de que el arte es emoción"- y a reivindicar lo "humano" de la razón y la inteligencia cuestionando, pues, también la identificación hegemonizadora entre lo humano y el sentimiento:

me parece hora de decir ya que el afectado desprecio a la razón de los sentimentales no debe conmovernos. En fin de cuentas, la razón es nuestro único atributo humano. (...). Tachar, así, de poco humano a quien ha ejercido, con la altura

de un Mallarmé, la razón, lo específico y distin
tivo del hombre, resulta exagerado y falso.

Hay que advertir que, con esta reivindicación de lo racional en Mallarmé, Vicente Gaos se oponía al "apasionam
miento desmelenado o gritón", al "arrebato incontenido" de la poesía tremendista que por entonces gozaba de apogeo en España. Menos asimilador que, por ejemplo, Gerardo Diego, el autor de ese magnífico soneto que es La forma¹⁹ mostr
aba así su proximidad a un romanticismo contenido, a una clasicidad romántica alejada del romanticismo más exaltado:

Lo único clásico -dice de Mallarmé- es su lengu
je: equilibrado, perfecto. El mundo expresado es apasionado y romántico. Para que hayamos de emo
cionarnos no se nos tiene que gritar la angustia. El aire de tragedia no es nunca más denso por mos
trar el cabello en desorden.

Es posible que fuera una misma disconformidad con la excesiva expresividad de la última poesía española la que llevó a Ricardo Gullón, en la misma fecha en que Gerardo Diego conciliaba todas las corrientes poéticas en el román
tico y emotivo afán de expresión, a proclamar la necesidad de un cambio de actitud poética que fuese desde el senti-
mentalismo en boga al ansia de pureza estética de un Juan Ramón Jiménez. No en balde, en su posterior trabajo sobre

Jorge Guillén -verdadero manifiesto de la poesía pura en la España de posguerra- iba a enfrentarse radicalmente al sentimentalismo y al griterío emotivo de la última poesía española y a reivindicar una poesía de la razón y de la inteligencia, utilizando argumento muy semejante al usado por Vicente Gaos, es decir, el de que "la inteligencia es la más significativa y diferenciadora de las calidades humanas"²⁰. Fuera cual fuera, no obstante, la razón que motivaba a ambos a reivindicar la inteligencia en un mundo poético dominado por la emoción, lo cierto es que cuando Ricardo Gullón abordó la obra de Juan Ramón²¹ no ya intentando convertirla a la sensibilidad romántica como se había hecho con relativa rapidez en la posguerra sino subrayando la "pureza de la intención estética", la maestría del "instrumento verbal", el "ansia admirable de alcanzar lo sumo, lo exquisito, lo perfecto" en el nivel de la palabra o forma poética, así como su desinterés por la realidad exterior, por la circunstancia o la anécdota que hace que una poesía pueda ser contada, y la consecuente escasez de elementos humanos, presentes sólo "en la mínima medida exigible, en el mínimo de evocación precisa para influir sobre la imaginación del lector y sobre su fantasía", todo el sistema de valores estéticos de la posguerra quedó subvertido: el sentido de la realidad había cedido a la autonomía de la intención estética y al ensimismamiento de un poeta volcado sobre sí mismo y sobre su poesía "eludiendo el contacto con la realidad exterior", cual Luis Rosales había dicho

que ocurriera en la poética gongorina.

Todo ello se agravaba por el hecho de que Ricardo Gullón distinguía nítidamente dos etapas en la poesía de Juan Ramón, una primera "tierna y dulcemente sentimental" y una segunda pura e intelectualizada, sin que le dolieran prendas en afirmar que en "el cambio de punto de vista hacia lo esencial, hacia el elemento intelectual de la poesía misma" estaba lo mejor, "lo fundamental de su posición estética" y la "plenitud" del poeta, todo ello ejemplificado en su último libro, La Estación Total, y se agravaba también por el hecho de que considerase la influencia de este Juan Ramón puro e intelectual -cuyos mejores continuadores veía el crítico en Salinas, Diego y Guillén- "superior a las de Unamuno y Antonio Machado". A la vista de lo cual no puede extrañar que unos meses después, en marzo de 1.948, apareciera una carta entusiasmada de Ramón de García Sol solicitando el premio Nobel para Juan Ramón Jiménez al tiempo que agradecía a Ricardo Gullón su positiva valoración de un libro al que la crítica literaria española no había hecho eco a pesar de su insuperable perfección y de la cima a la que había llevado a la poesía española.²² Como tampoco puede extrañar que en enero de 1.948 apareciera en el panorama cultural español una nueva revista, Cuadernos Hispanoamericanos, que dirigida por Pedro Laín Entralgo y contando principalmente con los antiguos escorialistas como colaboradores, fue sobre todo concebida como "un foco de resistencia

a la deshumanización".²³ Mientras que esta revista seguía poniendo a la poesía española bajo la advocación de Unamuno y Machado, Insula, continuando en la línea emprendida por Ricardo Gullón, organizó el homenaje a Jorge Guillén sin contar con más excusa en febrero de 1.948 -no era ni siquiera su cumpleaños- que la tercera edición de Cántico que databa de Octubre de 1.945. Homenaje que por su importancia y por su doble significación, como puerta de acceso a la poesía pura pero también como puerta de acceso al júbilo de la existencia frente al "dolor" y a la "angustia" de los dos tipos de románticos de la posguerra será conveniente estudiar aparte, y vinculándolo con otros trabajos que sobre Guillén se escribieron en la década.

VII.1.3. Jorge Guillén: la proclamación del júbilo

Junto al concepto hegemónico de la poesía como expresión y a la subordinación de la ética a la estética que caracterizaban hasta ese momento a la crítica y la estética literarias españolas, se había desarrollado paralelamente una unificación de la poesía española en base a la "tristeza". Fuese ésta simplemente dolorida, como en el caso de los católicos escorialistas, o fuese angustiada como en el caso de los unamunianos espadañistas, lo cierto es que la tristeza era ya a las alturas de 1.946 la emoción o el sentimiento predominante en la poesía española. V. Crémer la

elevaría a "terrible virtud nacional" en la respuesta a una carta de Fernando Gutiérrez quien, constatando la realidad, había afirmado: "La guerra nos ha hecho tristes". Crémer le respondió así:

No, no es la guerra quien nos ha hecho tristes. Lo somos por temperamento, por formación, por ambiente. Y ésta es nuestra terrible virtud nacional, de la que ni el poeta puede desligarse, si no quiere verse reducido a la condición de inefable flautista.²⁴

Tras la sentencia inapelable de Crémer parecía imposible que alguien pudiera expresarse alegremente, desligado de tristezas, sin que la más radical condena amenazara su tranquila existencia poética. La "angustia" que había nacido, según se vio, como una posibilidad de liberarse del contenido normativo se había convertido en una virtud -un valor- que se exigía a toda poesía para merecer la absoluta aprobación del crítico. Fue necesario reaccionar contra esta desaforada proliferación de voces angustiadas que clamaban a Dios su disconformidad con el mundo a la vez que reaccionar también contra las doloridas voces que, triste y melancólicamente, casi como una penitencia, aceptaban el mundo tal como lo había hecho Dios. Y es preciso señalar que el homenaje a Jorge Guillén²⁵ marcó el punto de partida hacia la posibilidad de una concepción de la realidad no ya desligada del sentido católico de la existencia -del

dolor- sino incluso del sentido vagamente cristiano de la misma -la angustia- que se había impuesto a partir de Hijos de la ira. El Cántico de Jorge Guillén contenía los elementos de una visión absolutamente laica, casi pagana, del mundo en la que el goce, la sensualidad, la alegría eran elementos que venían a sacar a la poesía española del terrible e inhabitual ascetismo en que venía viviendo desde comienzos de la década, una vez pasadas las primeras alegrías y entusiasmos de la victoria. Se retomaba así ese sentido estético de la realidad que se había expresado por primera vez en el centenario de San Juan -recordemos la magnífica aportación de Emilio Orozco al mismo-, pero ya sin ningún tipo de sublimación espiritual que la justificase: en sí misma.

La posibilidad de la poesía pura que se abre también en este homenaje, tras la reivindicación que de la misma había hecho Ricardo Gullón mediante la figura de Juan Ramón Jiménez, es, si se mira bien, un aspecto más de esta apertura hacia el júbilo de la existencia, esto es, para decirlo en términos idealistas, nacia la "cosmovisión" de una burguesía del siglo XX. Las dos facetas del homenaje venían contenidas ya en un libro que debió de estar en la base del nuevo pensamiento estético de Ricardo Gullón y que, escrito por Joaquín Casaldueiro, fue editado en Santiago de Chile en 1.946. Jorge Guillén, Cántico era el título de un libro

que, si no pudo ser publicado en España, fue sin duda por ese "Poesía pura" que daba título a su primer epígrafe.²⁶ Aunque Casaldüero trabajaba por entonces ya en universidades norteamericanas, como también haría Guillón,²⁷ su libro se inscribía en la polémica estética de la posguerra española si bien en un sentido completamente distinto al que por entonces tenía en las publicaciones españolas. Lo que Casaldüero se propuso fue restablecer un sentido laico y positivista de la realidad toda, incluida la poesía, a la hora de concebir el arte español, para lo cual no dudó ni un momento en enfrentarse, claro es que no explícitamente, a las teorías intuicionistas y expresionistas de la poesía entonces en boga gracias al magisterio que Dámaso Alonso ejercía monopolizadamente en el estudio de la literatura en España.

Comenzaba Casaldüero su trabajo sobre Guillón trayendo a colación la famosa anécdota sobre Mallarmé y Degas y, por tanto, la no menos famosa aseveración de que la poesía no se hacía con ideas sino con palabras.²⁸ Tras ello, un corto pero rotundo discurso en que se rebate, con todos los argumentos de la teoría formalista del arte, es decir, con los argumentos implícitos en el concepto de "forma pura", los que por entonces eran los principios más frecuentemente utilizados en España, incluso por su crítica universitaria, a la hora de abordar la literatura. Casaldüero, consciente de que lo que molesta de una poesía como la de Guillón

no es tanto la supuesta falta de "sentido" cuanto el carácter absolutamente laico del mismo, sobre todo cuando éste es llevado a la misma producción de la poesía, concebida laicamente ésta como fruto de un esfuerzo exclusivamente humano, de una técnica, carga directamente contra el enemigo -la concepción de la producción poética como algo esencialmente misterioso, procedente de un no sé qué divino que hace del poeta un elegido, un genio inexplicable:

Lo repetiré varias veces, pero ya es necesario afirmarlo: no recorreremos ningún camino místico. Y los delirios, los transportes, ante la belleza tan precisa, de un juego de proporciones tan gracioso y exacto, estarían completamente fuera de lugar. Nada de los anhelos de un Fray Luis de León o de las quintaesencias de un San Juan de la Cruz (p. 21).

Casaldiero no podía disimular el hartazgo que sentía ante los arrebatos de esa crítica analítico-intuitiva que, como la de Dámaso Alonso en La poesía de San Juan de la Cruz, prorrumpía en exclamaciones cada vez que descubría el ápice del alma del autor. La Belleza precisa, el juego de proporciones de la poesía de Guillén no eran el fruto de ningún misterio expresivo que obligara al crítico a ninguna suerte de comunión simpática con el poeta -aunque Dámaso Alonso

se esforzaría por demostrar lo contrario en el artículo que publicó en el homenaje a Guillén en Insula. Todo su "misterio", su "secreto" residía, a decir de Casaldiero que no hacía sino retomar la línea iniciada por el propio Dámaso Alonso en su libro sobre Góngora, en la "labor de artesanía", en el dominio que Guillén, conocedor de "todos los recursos de sus instrumentos", poseía de su técnica: "Este es el secreto que Jorge Guillén revela en su poesía, al darnos la palabra desnuda en toda su eficacia poética, conseguida gracias al dominio completo de la técnica del verso" (p. 23).

Frente a Guillén, poeta puro, que "se goza de la palabra por sí misma", aparece retratado con tintes despectivos un cierto tipo de "escritor impresionista" en el que no era difícil reconocer al poeta de la posguerra española. Un escritor que, a decir de Casaldiero, se esfuerza en expresar "los temblores más tenues, el mundo exterior más interiorizado, la intimidad última" y que lo hace de la "manera más transparente y externa" haciendo de la palabra un "símbolo segundo" y haciendo al lector partícipe "del dolor de estar dotado de ese poder sobrenatural y encantatorio":

Sufre y se enorgullece de ese sufrimiento que le eleva y separa del resto de la humanidad. Aparece con toda la tortura del creador, y se complace en el espectáculo de la creación, el cual contempla para verse reflejado en ella. Si analiza la crea

ción, todavía más se admira, y en realidad esta admiración es uno de los mejores frutos de su capacidad creadora: la figura temblorosa de Narciso (p. 18).

¿Cómo no reconocer a Vicente Aleixandre, nostálgico desterrado del Paraíso, a Dámaso Alonso, angustiadamente recluido en su intimidad, a Emiliano Aguado, contemplador de los símbolos de la Naturaleza...? Casaldüero afina más todavía cuando, cuestionando los presupuestos rehumanizadores de la posguerra, señala que Guillén "ni cuenta ni enseña, ni nos da anécdotas, ni habla de su vida sentimental o de sus pasiones. Ni poeta filósofo, ni poeta profundo o sabio." y que sólo "quiere escribir poesía" (pp. 20-21). La relación que el crítico establece entre la poesía pura de Guillén y la pintura cubista de Picasso²⁹ era más que suficiente para comprender que su intención era reivindicar un tipo de arte contemporáneo cuya consideración y valoración en España era algo todavía completamente excluido de las posibilidades de la crítica.

Pero, además de esta reivindicación de la estética pu^{ra} contemporánea, Casaldüero se centra en otro elemento de la poética de Guillén que en su exposición resulta no ser menos polémico en ese momento de la historia de la cultura española que el anterior. Se trata de la "Alegría, sensualidad y afirmación" que da título a otro de los primeros

epígrafes del libro. En estas breves páginas el crítico insiste en el sentido laico y gozoso de la realidad que caracteriza a Jorge Guillén. Se habla de la alegría de existir, de la sensualidad de su poesía, especificando claramente que no hay "nada religioso como fuente de esta alegría, pero tampoco nada material" (p. 47). La alegría de Guillén, tal como es expuesta por Casaldüero, es la de un espíritu auténticamente humanista, seguro del lugar central que ocupa como señor de la creación, lleno de confianza en su capacidad para conocer y dominar a la naturaleza y al hombre mismo mediante la hábil combinación de su razón y su experiencia...; es, en fin, la alegría de un raro espécimen de espíritu burgués racional y progresista en medio del largo paréntesis irracionalista que ha vivido la burguesía europea y que, a despecho de la reconstrucción de la razón que ésta emprendía ya, sigue viviendo la española. Casaldüero, consciente de que la cultura española está voluntariamente detenida en el siglo XIX, sugiere la posibilidad de un avance hacia la realidad, es decir, hacia el siglo XX conducidos de la confiada visión del mundo de Guillén:

El "yo" del siglo XIX -acusación, lucha, personalidad, originalidad- no se encuentra en Cántico, está sustituido por el "sí" (...). A toda la negación, la inmensa negación del siglo XIX, se opone el "sí" de Cántico, como al ego se opone la realidad (p. 50).

Afirmar la realidad, la existencia de las cosas tal como eran en lugar de recluirse en la intimidad del yo para seguir soñando lo inventado era, para Casaldüero, la única forma de que la realidad a su vez respondiese "entregándose sin reservas" al poeta (p. 51). La poesía, como la sociedad española toda, debía mostrar la misma confianza de Guillén en las posibilidades de un siglo XX que no tenía por qué encerrar tenebrosas amenazas para el espíritu y que, por el contrario, podía conducir al hombre a nuevas y más plenas aventuras espirituales, al "júbilo" de la existencia:

Guillén afirma la realidad, la existencia de su poesía y del mundo. Y la existencia de las cosas, el sentirse rodeado de cosas, el volver a entregar al mundo su tangibilidad le llena de alegría, que se eleva hasta el júbilo (p. 50).

Casaldüero terminaba el epígrafe a que nos estamos refiriendo con una invitación a dar por clausurado el ciclo cultural que iba "desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XX" -ciclo que, por cierto, y como sabía muy bien Casaldüero, había sido recorrido de nuevo por la cultura española en el corto espacio de seis años- y a adentrarse en "la compleja realidad total" del siglo XX de la que, sin duda, Cántico y Jorge Guillén, i.e., la poesía pura, era un componente fundamental y, para Casaldüero, admirable (p. 51).

Insula se hizo eco del mensaje de Casaldueiro y organizó el homenaje a Guillén sin contar siquiera con excusa alguna. Aunque Casaldueiro no intervenía en el mismo, su presencia, la de su libro sobre Jorge Guillén, se hacía sentir en el número. José Luis Cano, en sus "Notas al tema del amor en Cántico",³⁰ se refería a él como "un libro clásico e insustituible en la crítica de Guillén" que había analizado "de modo insuperable" la segunda edición del Cántico. Y, por otro lado, analizaba él mismo el tema del amor en la tercera edición insistiendo en los elementos de sensualidad del Cántico ya señalados por Casaldueiro. A la hora de reivindicar lo puro, esa identidad que Giménez Caballero había establecido entre goce erótico y goce estético servía a un objetivo distinto. José Luis Cano hablaba de la "gozosa expresión de la carne demostrando su júbilo" arriesgándose, así, a ser considerado uno de esos liberales preservativos y malthusianos que el teórico del nacionalcatolicismo había condenado al fuego eterno. "Cesa la angustia insostenible", "¿Por vencida te das ahora, Muerte?" eran algunos de los versos de Cántico que, citados por Cano, confirmaban que éste se había pasado al enemigo abandonando el ejército de los tristes y éticos poetas españoles de posguerra.

Ricardo Gullón, por su parte, en "Jorge Guillén, poeta difícil"³¹ no hacía sino seguir la línea emprendida en su artículo sobre Juan Ramón y anticipar los elementos que

iban a constituir su libro La poesía de Jorge Guillén, publicado un año después. Es decir, reivindicación de una poesía de la inteligencia, orientada no al referente ni al sujeto emisor sino al mensaje, al poema mismo, sin que ello -contraatacaba Guillén- pudiera calificarse de "deshumanización" en el sentido despectivo en que lo hacía la crítica española:

no pocas ideas fueron en España y lejos de España tan mal entendidas como la de la deshumanización, y en la duda prefiero remachar el clavo: Guillén es un poeta intensamente reclamado por la vida, pero lejos de reaccionar frente a los problemas vitales con el desenfreno romántico, o con la melancolía tradicional, una sensibilidad finísima de acuerdo con una inteligencia inclinada a considerar el universo sub specie philosophia, le incitan, le compelen a concentrar su visión de las cosas en poemas de admirable perfección...

Esto es: Guillén, como cualquiera, posee un sentido del mundo, una visión de las cosas, pero como poeta lo que le preocupa no es tanto transmitir su sentimiento -angustiado o dolorido- ante esa visión sino construir un bello y perfecto poema. La función poética afirmaba, por fin, su predominio sobre la referencial y sobre la expresiva en la teoría literaria de la posguerra y, consecuentemente, aunque

el crítico advirtiera de lo mal que se había entendido el vocablo, la deshumanización estética en el sentido en que Ortega había hablado de ella, es decir, como corriente de arte nuevo que pretendía eliminar del poema los elementos "humanos, demasiado humanos" del último arte romántico o simbolista, hacía de nuevo acto de presencia en la cultura estética de la posguerra de la mano de un crítico que, pocos años antes, había potenciado la figura de un melancólico y humanísimo romántico como Enrique Gil.

En la conversión de Ricardo Gullón al arte nuevo debió de influir no sólo la lectura del libro de Casaldueiro sobre Guillén sino también su amistad con el "Grupo Pórtico de Zaragoza", el primer núcleo artístico de la posguerra vinculado a la abstracción, cuyos miembros más eminentes, Aguayo, Lagunas y Laguardia, eran los autores de las ilustraciones -de neto carácter vanguardista- del libro La poesía de Jorge Guillén, que contenía el ensayo del mismo título de Gullón y otro de J.M Blecua con el título de "Entorno a Cántico". Era, sin duda, un experimento a lo "vanguardia crítica formalista" que no por tardío dejaba de ser interesante, sobre todo por darse en medio de un ambiente artístico y cultural tan empobrecido y retrógrado como el de la posguerra. De "pioneros en la heterodoxia" califica Gabriel Ureña a los miembros del grupo pictórico de Zaragoza³² y, en justa correspondencia, habría que concebir este libro de Gullón y Blecua, pleno de afirmaciones abso-

lutamente antagónicas al pensamiento estético dominante y estrechamente relacionadas con una parte importante de la poética del 27, un pionero en la recuperación de la contemporaneidad estético-literaria en la posguerra.

La consideración de la poesía como "cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura", la constante alusión al pensamiento estético de Mallarmé, de Baudelaire, de Valéry, de T.S. Eliot, ya no mirados "al trasluz" romántico sino en su realidad de esteticistas, de partidarios de una poesía difícil, de representantes de "la reacción antirromántica" (p. 33), la aversión hacia la poesía orientada a cualesquiera fines, "sentimentales, ideológicos, morales", que no fuera la poesía misma, el rechazo de la emoción como elemento definitorio de la poesía y su sustitución por el "oficio" (p. 39), y la definitiva adhesión a un Guillén que "ha eliminado de sus versos el sentimentalismo, las adherencias del sentimentalismo" (p. 45) y que ha centrado su labor en la consecución de un lenguaje difícil por abstracto y "por ser vestidura de un pensamiento vasto, ambicioso y complejo" (p. 48), son signos más que sobrados de que Guillén, y Blecua con él, se sitúa en las antípodas del modelo romántico hasta entonces hegemónico en la posguerra. El intelectualismo, el esteticismo, la abstracción, la deshumanización encontraron un "pórtico" por donde asomarse a la realidad española aunque en absoluto se impusieran mayoritariamente. Como Gabriel Ureña señala, refiriéndose al papel desempeña